# *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*

FA 3.11(40)

From the Income of
the Bequest of
WALTER W.
NAUMBURG '89

Harvard College Library

# Christliches Kunstblatt

## für Kirche, Schule und Haus.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

**Jahrgang 1898.**

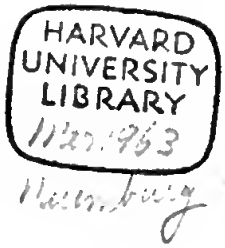
Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz.**

**Stuttgart.**

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

A
FA 3.11 (40)



# Inhalts-Verzeichnis.


Nr. 1. Zwei große Tote. — Die Hirtenbilder auf dem Sarkophag der J. Aurelia Hilara in Salona. Mit vier Abbildungen. Von Friedrich Wiegand. — Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. — Die Vereinsgabe. Mit Abbildung.

Nr. 2. Zwei große Tote. (Schluß.) — Die evangelische Garnisonkirche in Straßburg. Mit Abbildung. — Entwurf zu einem Kirchbau-Regulativ. Von P. Brathe. — Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. (Fortsetzung.) — Chronik. — Briefkasten der Redaktion.

Nr. 3. Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. Mit zwei Abbildungen. (Fortsetzung.) — Zu den neuesten Forschungen über den Ursprung der gotischen Architektur. Von Dr. J. Krätschell. — Vom Büchertisch. — Chronik. — Briefkasten der Redaktion.

Nr. 4. Ostern. Mit Abbildung — Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. Mit zwei Abbildungen. (Fortsetzung.) — Zu den neuesten Forschungen über den Ursprung der gotischen Architektur. Von Dr. J. Krätschell. (Schluß.)

Nr. 5. Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. (Schluß.) — Eine Schnitzerei von Riemenschneider. Von E. Gradmann. Mit Abbildung. — Bemerkungen zur Lukaskirche in München. Von Br. — Vom Büchertisch. — Chronik. — Briefkasten der Redaktion.

Nr. 6. Stimmen zum Kirchbauregulativ. Von P. Brathe. — Ein neues Handbuch über Kirchenbau. — Die Pauluskirche in Stuttgart. Mit 5 Abbildungen. — Der evangelische Gottesdienst und das Kultusgebäude. — Vom Büchertisch. — Chronik.

Nr. 7. Die deutsche evangelische Kirchenkonferenz zu Eisenach. — Die sogenannte Nürnberger Madonna im germanischen Museum. Von Prof. Bach. — Vom Büchertisch. Mit zwei Abbildungen. — Ein mustergültiger Beitrag zur Glockenkunde. Von E. Gradmann. — Chronik.

Nr. 8. Die Katharinenkirche in Schw. Hall. Mit Abbildung. — Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund. Von Max Bach. — Noch einmal die Lukaskirche in München. — Die Skt. Peter- und Paulskirche zu Markt Bruck bei Erlangen. Von G. Pickel.


Digitized by Google

Nr. 9. Eine Säkularerinnerung. Mit Abbildung. — Große Berliner Kunstausstellung. I. Von R. S. — Die Katharinenkirche in Schw. Hall. Mit zwei Abbildungen. (Schluß.) — Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungsgegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig. — Chronik.

Nr. 10. Große Berliner Kunstausstellung. II. Von R. S. — Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungsgegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig. Mit Abbildung. (Fortsetzung.) — Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. Von Baurat Hotzen. Mit zwei Abbildungen. — Bücherbericht. — Hausinschriften.

Nr. 11. Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungsgegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig. (Schluß.) — Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. Von Baurat Hotzen. Mit zwei Abbildungen. (Schluß.) — Der Christuskopf auf Kyburg. Von. Th. Zimmermann. Mit Abbildung. — Vom Büchertisch.

Nr. 12. Der Christuskopf auf Kyburg. Von Th. Zimmermann. (Schluß.) — Die St. Laurentii-Kirche zu Itzehoe in Holstein. Von Doris Schnittger. — Vom Büchertisch. Mit zwei Abbildungen.

Januar 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 1.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Zwei große Tote.

### (Jakob Burckhardt und W. H. Riehl.)

Unter den Männern der Wissenschaft und Kunst, die in dem abgelaufenen Jahre aus ihrer Wirksamkeit abgerufen wurden und deren Verlust das „Christl. Kunstblatt" beklagt, befinden sich zwei, deren Namen wohl vielen Lesern besonders vertraut klingen: Jakob Burckhardt und Wilhelm Heinrich Riehl.

Jakob Burckhardt, am 9. August fast achtzigjährig in seiner Vaterstadt Basel gestorben, war der berühmteste Gelehrte seiner Heimat, wie Gottfried Keller ihr größter Dichter und Arnold Böcklin ihr größter Maler. Durch dieses Dreigestirn genialer Männer leuchtet die Schweiz in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts am deutschen Geisteshimmel mächtig hervor und ist durch sie mit dem Kulturleben Deutschlands trotz politischer Schranken und Antipathien aufs engste verbunden; alle drei ausgesprochene Vertreter süddeutsch-alemannischer

Eigenart erfreuen sich auch in Norddeutschland besonderer Wertschätzung, alle drei haben ihre Bildungsjahre in Deutschland verbracht. W. H. Riehl, gestorben am 16. November, war durch lange Jahre mit Geibel, Heyse, Bodenstedt, Kaulbach, Piloty, Liebig, Sybel, Giesebrecht, Carriere ein Glied in dem Kreise von Dichtern und Gelehrten, welche König Max II von Bayern in München um sich sammelte und welcher diese Stadt zum „deutschen Athen", zu einem Mittelpunkt der strebenden Geister in Kunst und Wissenschaft für Deutschland machte. Burckhardt und Riehl, grundverschieden in Wesen und Lebensführung, sind außerordentlich charakteristische Typen deutschen Gelehrtentums der vergangenen Generation. Beide begannen auf der Hochschule mit dem Studium der Theologie, um darnach zum Studium von Geschichte, Kultur und Kunst überzugehen und zwar so, daß Burckhardt Zeit seines Lebens, soviel bekannt, nie wieder ein Interesse für Theologie und Kirche geäußert hat, während Riehl nicht durch einen inneren Zwiespalt vom geistlichen Amte abkam, sondern durch die Verhältnisse seiner nassauischen Landeskirche und durch die Lust an wissenschaftlicher Thätigkeit und litterarischem Berufe. Er ist ein treuer Sohn seiner Kirche auch in dem überwiegend katholischen München und in religiös-gleichgültiger Umgebung geblieben, ist kirchlichen und konfessionellen Fragen in vielen seiner Schriften nachgegangen und hat am Ende seiner schriftstellerischen Thätigkeit in den „Religiösen Studien" bewiesen, wie wichtig ihm die religiöse Frage war für sein eigenes Leben wie für das ganze deutsche Volk. Beide verbanden mit großer Wanderlust eine ausgesprochene Seßhaftigkeit: Riehl hat die Hochschule in München, an welcher er mit dreißig Jahren Professor wurde, Burckhardt diejenige in Basel, an welche er ebenfalls sehr frühzeitig berufen worden ist, mit Ausnahme einer zweijährigen Wirksamkeit am neugegründeten eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, nie wieder verlassen. Beide pflegten die Wissenschaft in hohem und freiem Sinne, bemüht, nicht totes Wissen, sondern lebendige Erkenntnis zu pflanzen; bei beiden ist akademische und litterarische Thätigkeit untrennbar verwachsen. Bei beiden kein Gedanke ans „Schule machen", selbst- und neidlos war ihr Verhalten jüngeren Genossen gegenüber, fremde Arbeit anerkennend und fördernd. Bei Riehls offener, vielseitiger Art verstand sich das eigentlich von selbst, bei Burckhardts geistig aristokratischem Wesen war die Bescheidenheit um so gewinnender, mit welcher er das Erstlingswerk eines jungen Autors aufnehmen und verdanken konnte, wenn er einen tüchtigen Kern daran erkannt hatte. Um so stärker freilich ist zwischen beiden der Gegensatz im persönlichen Gehaben und in der Art zu arbeiten: Riehl weltoffen, aufgeschlossen zu persönlichem Verkehr mit jedem, dem es sich lohnte ins Auge zu schauen, gerne und mit Geschick als Wanderredner und sonst sich öffentlich zeigend; Burckhardt menschenscheu, am liebsten unbekannt bleibend, mit Leuten aus dem Volk, Kutschern, Handwerkern ꝛc., verkehrend, deshalb in seiner Vaterstadt Basel selbst nur wenig bekannt; mit Mühe hatte man, so erzählt man sich, es von ihm erreicht, daß er sich entschloß sich photographieren zu lassen, und zur Vorsorge vorher dem Photographen eingeschärft, zur bestimmten Stunde niemand anders anzunehmen; als nun Burckhardt erschien, erklärte ihm der Photograph, der den wenig ansehnlichen Mann nicht erkannte, er habe jetzt keine Zeit für ihn, da er den berühmten

Digitized by Google

Professor Burckhardt erwarte. Ganz zufrieden entfernte sich Burckhardt wieder und der Photograph wartete von da an vergeblich auf seinen berühmten Kunden. Über die Kreise gelehrter Forschung kam Burckhardt nicht hinaus, beschränkt ist die Anzahl seiner Werke, aber jedes derselben „schlug durch": die „Zeit Konstantins des Großen" 1853, „Cicerone" 1855, die „Kultur der Renaissance in Italien" 1860, die „Geschichte der Renaissance (Architektur) in Italien" 1868 sind alle bedeutend, die letzteren drei bahnbrechend und grundlegend für moderne Kunst- und Kulturgeschichte. Weit vielgestaltiger ist Riehls Lebensgang und -werk. Geboren 1823 in Biberich am Rhein, empfing er nach einer Reihe akademischer Semester in Marburg und Tübingen die entscheidenden Anregungen in Bonn, wo ihn, der zuvor schon am liebsten auf Wanderungen Blicke in das Volksleben der Gegenwart und Vergangenheit gethan hatte, Kuglers und Schnaases Schriften, Ernst Moritz Arndt und Dahlmann für das Studium der Kulturgeschichte gewannen. Eine frühe schriftstellerische Thätigkeit war ihm ebenso inneres Bedürfnis, als sie ihm des Lebens Unterhalt verschaffen mußte. Die „Musikalischen Charakterköpfe" gehen zum Teil bis in die Studentenzeit zurück. 1845 trat er in die Redaktion der Frankfurter Oberpostamtszeitung ein, 1848 begründete er die Nassauische Zeitung in Wiesbaden, 1851 trat er in die Leitung der Allgemeinen Zeitung in Augsburg, um 1853 als Professor der Staats- und Kameralwissenschaften an die Universität in München berufen zu werden. Von 1853—69 entstand sein wissenschaftliches Hauptwerk, die „Naturgeschichte des deutschen Volkes" mit den drei Bänden „Land und Leute", „Die bürgerliche Gesellschaft" und „Die Familie", woran sich das „Wanderbuch" anschloß. Daneben her entstanden bis 1857 die „Musikalischen Charakterköpfe", 1856 die feinsinnigen „Kulturgeschichtlichen Novellen", 1862 die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten", „Die deutsche Arbeit". Das „Neue Novellenbuch" erschien 1867, woran sich der Novellenband „Aus der Ecke" schloß, der im Verkehr mit Paul Heyse entstand. Zwei Bände „Freie Vorträge", erschienen 1873 und 1885. „Am Feierabend" 1880 und „Lebensrätsel" 1888 enthalten weitere Novellen. Die „Religiösen Studien eines Weltkindes" 1893 kann man als seine Konfessionen bezeichnen, und bei seinem Tode hat er noch einen eben vollendeten Roman hinterlassen. Schon im Jahr 1861 wurde Riehl auf Döllingers Vorschlag Mitglied der historischen Klasse der Münchner Akademie der Wissenschaften, von 1871—85 leitete er als Herausgeber Raumers historisches Taschenbuch und noch am 15. April 1885 wurde er zum Direktor des bayrischen Nationalmuseums in München und zum Generalkonservator der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns ernannt, welche Stellung er bis zum Beginn seines Todesjahres inne hatte und in welcher er die Aufnahme und Inventarisation der Kunst- und Altertumsdenkmäler Bayerns in die Wege leitete.

Ist Riehls wissenschaftliche Thätigkeit ohne Frage weniger tiefgründig als diejenige Burckhardts und heute schon vielfach überholt, so haben beide doch wieder den Zug gemeinsam, daß sie sich über den Kreis der Fachgelehrten hinaus an die Gebildeten überhaupt wenden. Die Generation, die jetzt im Mannesalter steht, wird auf dem Gebiet des Kunstverständnisses und der „Kunst des Sehens"

Digitized by Google

kaum von jemand anders stärkere Impulse erfahren haben, als von Burckhardt und Riehl. Ein Bändchen Riehl war unter Studenten vor fünfundzwanzig Jahren die gewöhnlichste Freundesgabe, und wo wäre seit zwanzig und mehr Jahren ein Italienfahrer gewesen, der nicht als erstes und notwendigstes Reisegepäck den Cicerone ins Bündel geschnürt hätte.

---

Wenn man sich so die geistige Bedeutung der beiden Männer für das lebende Geschlecht vergegenwärtigt, wird man sich unwillkürlich auch des Unterschiedes bewußt, der, abgesehen von aller individuellen Begabung und Neigung, die Kunstforschung von heute von derjenigen der vorangegangenen Generation scheidet. Burckhardt (geboren 1818) und Riehl (geboren 1823) wurden in ihrer geistigen Entwicklung wesentlich beeinflußt durch das Jahr 1848, durch das, was ihm voranging und nachfolgte. Burckhardt, auf deutschen Universitäten, Bonn und Berlin, gebildet, ein treuer Freund seiner deutschen Freunde, wie ihn z. B. W. Beyschlag in seinen Lebenserinnerungen schildert, ist durch die ihm unerfreulichen, seinen schweizer Begriffen so ganz widerstreitenden politischen Entwicklungen der deutschen Staaten Deutschland und der Anteilnahme an der politischen Gegenwart völlig entfremdet worden. Er flüchtete in die Geschichte und „über die Berge;" im Studium und nachfühlenden Verständnis der Kultur der italienischen Renaissance und der absterbenden Antike geht ihm seine eigentliche Lebensaufgabe auf, als der Ausdruck dieser Kultur stellt sich ihm die Kunst dieser Epochen dar, und deren Lebensgehalt hinwiederum gelingt es ihm, mit dem nachzeichnenden Worte dem Leser in der überraschendsten Weise zu übermitteln. Er ist ein feingeschulter, tiefgrabender Historiker, der sich auch die entlegensten Quellen für seine Darstellung nicht entgehen läßt, aber er schildert niemals den Verlauf der Begebenheiten, sein Auge ist ausschließlich auf das Ausblühen der Geschichte in den Formen der Kultur und Kunst, nicht auf das Wirken der geschichtlichen Kräfte, sondern auf die geschichtliche Ausgestaltung der Einzelpersönlichkeit im modernen Sinne gerichtet; es ist nicht pragmatische, sondern ästhetische Geschichtschreibung, wie sie auch Goethe geübt hat, was wir vor uns haben. Ganz ähnlich hat Riehl die entscheidenden Eindrücke für seine politische Auffassung in der Sturmzeit von 1848 empfangen; der politische Unverstand der Agitatoren und Volksversammlungen machte ihn, wie er in den „Religiösen Studien" erzählt, konservativ, zum Feind ebenso des Demagogentums wie der Bureaukratie. Sein Blick und Interesse lenkte sich von den politischen Tagesfragen hin zum Studium der historischen Bedingtheit der gegenwärtigen Zustände des deutschen Volkes. Wie der geschichtliche Charakter desselben sich ausprägt in Sitten und Einrichtungen, in Kultur und Kunst, und wie diese hinwiederum nur aus jenem zu verstehen sind, das ist der Inhalt und das Ziel der Riehl'schen Werke, nicht bloß der wissenschaftlichen, sondern auch der poetischen. Seine besten kulturgeschichtlichen Novellen wollen nicht bloß, wie manche historische Romane, das Kostüm vergangener Zeiten für ihre sehr modernen Figuren entlehnen, sondern suchen das der Erzählung zu Grunde liegende Problem, wenn es auch oft nur genreartig ausgearbeitet ist, der betreffenden Zeit zu entnehmen.

Digitized by Google

Von wesentlichem Einfluß auf die Grundanschauung sowohl Burckhardts als Riehls in künstlerischen Dingen ist sodann der Umstand, daß beide jung waren in einer Zeit, welche keine lebendige bildende Kunst — wenigstens in Deutschland — kannte. Der Kunstsinn wandte sich demgemäß ausschließlich den Schöpfungen der Vergangenheit zu. Wo dies der Fall ist, werden ganz andere Seiten eines Kunstwerks den Forscher anziehen und beschäftigen, als wenn der Kunstsinn an einer lebendig gegenwärtigen Kunst sein nächstes Objekt findet, wie es heutzutage der Fall ist. Wie das Publikum in einer Ausstellung nur vor unbedeutenden Bildern ruhig beschauend verweilt, dagegen vor einem irgend hervorragenden Kunstwerk sich lebhaft entweder angezogen oder abgestoßen fühlt, so empfindet auch der Kunstverständige und Kunstforscher vor einem eben entstandenen Kunstwerk vor allem die künstlerische Kraft, die sich darin ausspricht, die Gewalt, mit der es den inneren Sinn hinreißend, faszinierend gefangen nimmt oder verletzt. Darin liegt für den Kunstverständigen die Aufgabe, Recht oder Unrecht, für den Kunstforscher Grund und Ursache dieser Empfindungen festzustellen und klar zu machen. Dabei wird das einzelne Kunstwerk in erster Linie als Äußerung der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit aufgefaßt, von welcher jene mächtige Wirkung auf den Beschauer ausgeht. Der gleiche Gesichtspunkt und Maßstab wird unwillkürlich auch auf die Werke der Vergangenheit übertragen. So wenig es üblich ist, das Werk eines gleichzeitigen Künstlers als klassisch zu bezeichnen, ebensowenig sind für diese Stimmung die Werke vergangener Kunst schlechthin gültige Ausprägungen des Schönen, man schätzt auch an ihnen nur die Gewalt, die sie über den Beschauer ausüben oder zu ihrer Zeit ausgeübt haben, die Genialität: ein Maßstab, der kein absoluter ist, sondern stets ein Mehr oder Weniger in sich schließt. Die Kunstbetrachtung einer kunstlosen Zeit dagegen wird darauf angewiesen sein, den Maßstab ihrer Beurteilung darin zu suchen, in wie weit ein Kunstwerk der vollkommene Ausdruck einer künstlerischen Idee oder wie Burkhardt manchmal sagt, „eines schönen Gedankens" ist, und ein solcher Gedanke wird in dem Maße als schön empfunden werden, als er der Ausdruck eines wahrhaften Lebensideales ist. (Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, bemerken wir, daß hiebei das Wort „Gedanke" nicht im Sinn des Aussprechbaren, sondern des Vorstellbaren gemeint ist.) Jedes Lebensideal aber ist geschichtlich bedingt. Kunstgeschichte in diesem Sinn läßt sich nur auf Grund von und im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte treiben. Ihr Ziel wird sie stets darin haben, das Klassische aufzusuchen, festzustellen und dem Leser oder Hörer durch das Wort anschaulich zu vermitteln. Ein „klassisches Kunstwerk" wird dasjenige sein, in welchem der Lebensgehalt einer als groß empfundenen geschichtlichen Epoche ausblüht, künstlerisch vollkommene Gestalt gewinnt. In diesem Sinn hat Burckhardt und — allerdings mit bedeutend schwächerer Intuition — Riehl Kunstgeschichte getrieben. Daß sie darauf geführt wurden, hängt aber freilich mit noch etwas anderem zusammen. Beide sind Poeten gewesen. Von Riehl ist schon bemerkt, daß die poetische Produktion seine ganze schriftstellerische Laufbahn begleitet hat; Burckhardt hat, soviel bekannt, im späteren Leben — ebenso wie Gottfried Keller der Malerei —

Digitized by Google

der Poesie entsagt, aber in seiner Jugend hat er nicht nur eine später von ihm wieder aufgekaufte Sammlung Gedichte herausgegeben, sondern auch dem Kinkelschen „Maikäfer" in Bonn als produktives Mitglied angehört. Ohne poetische Ader ist es nun zwar wohl möglich, den spezifisch künstlerischen Reiz eines Kunstwerks voll zu empfinden, nicht aber den darin sich offenbarenden Lebensgehalt in Worte zu fassen. Bei aller Strenge und oft fast gesuchten Nüchternheit des Stils z. B. in der Geschichte der Renaissance-Architektur funkelt jede Zeile aus Burckhardts Feder von poetischem Geiste, und hierauf beruht die merkwürdige anschauung-weckende Kraft seiner Werke. Für Riehl seinerseits wird jeder Rest der Vergangenheit in Sitte und Kunst nur darum zum Spiegel des vergangenen Volkslebens, weil er das Gewordene von innen heraus durch poetische Anschauung erleuchtet. (Schluß folgt.)

## Die Hirtenbilder auf dem Sarkophag der J. Aurelia Hilara in Salona.

Von Privatdozent Friedrich Wiegand, Erlangen.

Seitdem unter der Hand des Monsignore Bulić die Ausgrabungen von Salona einen planmäßigen Fortgang genommen haben, dehnt sich hier in Dalmatien ein neues, an Ausbente wie an Problemen reiches Arbeitsfeld vor dem christlichen Archäologen aus. Hier findet er für die Baugeschichte, für die Epigraphik, besonders für die Darstellung des altchristlichen Begräbniswesens an dem bereits zu Tage geförderten Material einen übergroßen, der Durcharbeitung noch harrenden Stoff, und er darf sich noch obendrein täglich auf neue Überraschungen gefaßt machen. Stehen doch bereits für die nächste Zeit nicht weniger als drei hochinteressante Freilegungen in Aussicht, die der Anbauten des Baptisteriums innerhalb der Stadt, die des Atriums der Cömeterialbasilika hart an der Stadtmauer und die des noch weiter draußen liegenden Gräberfeldes von Marusinac. Freilich giebt es in Salona weder bilderreiche Grüfte wie in Rom, in denen man religiöses Empfinden und soziale Denkweise der alten Christen belauschen kann, noch zeugen mächtige Basiliken im reichen Schmuck ihrer Mosaiken von dem Schönheitssinn frühchristlicher Gemeinden. Wohl aber türmen sich zwischen Weinbergen und Ölplantagen, den Blick auf das blaue adriatische Meer, in malerischem Chaos ausgedehnte Trümmermassen auf und erzählen, was die alte Hauptstadt Dalmatiens erlebt hat seit den Zeiten Diokletians bis zu jenem Tage, da sie von ihren vor den Kroaten flüchtenden Bewohnern verlassen, allmählich in sich selbst zerfiel.

Es ist bekannt, daß man in nachkonstantinischer Zeit das Katakombensystem aufgab und sich oberirdischen Grabanlagen zwandte. Für diese letzteren nun ist Salona der klassische Boden. Meist findet man flache Massengräber, in denen nur durch eine dünne Ziegelschicht von einander getrennt Leichnam neben Leichnam liegt. Oder geräumige Tiefgräber, die eine breite, schlichte Steinplatte schließt. Und dazwischen in buntem Gewirr zahllose Sarkophage, eine für die nachkonstantinische Zeit besonders charakteristische Grabform. Ein solcher über der Erde unter freiem Himmel stehender, mehr oder weniger dekorierter Steinsarg repräsentiert zu gleicher Zeit Grab und Grabdenkmal.

Digitized by Google

So begrub man die einfachen Gemeindeglieder hohen und niederen Standes. Nur die Heroen der Gemeinde, die glorreichen Märtyrer aus dem Zeitalter Diokletians, erfreuten sich besonderer Mausoleen, kleiner Rundbauten und Basiliketten, in deren Mitte auf niedriger Estrade jedesmal der Sarkophag stand. Noch begegnen wir auf Schritt und Tritt den Fundamenten jener Märtyrermausoleen; sie sind stellenweise ganz vollgepfropft von den Sarkophagen anderer dalmatinischer Christen, die weder Mühe noch Kosten scheuten, um recht nahe bei einem gefeierten Märtyrer zur ewigen Ruhe gebettet zu werden. Nur der Hauptplatz in dem kleinen Gebäude ist jedesmal leer. Denn die gesteigerte Verehrung der Gemeinde für die alten Blutzeugen führte in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts dazu, inmitten der kleinen Einzelmausoleen jene schon genannte Cömeterialbasilika zu errichten und in diesem Pantheon des christlichen Salona die Gebeine sämtlicher dortiger Märtyrer zu vereinigen. Hier haben sie dann geruht, bis die Kroaten einbrachen. Damals, es war um das Jahr 640, hielt es Papst Johann IV für angemessen, jene kostbaren Schätze der Kirche vor den wilden slavischen Horden zu retten; er ließ durch einen Abt Martin die Gebeine erheben und errichtete für sie die noch heute vorhandene Kapelle S. Venanzio am Baptisterium des Lateran in Rom.

Indessen handelt es sich hier um die landläufigen salonitaner Sarkophage, und zwar um einen unter ihnen, der ebenso interessant ist als echter Typus einer ganzen Klasse, wie er zugleich einen figürlichen Schmuck aufweist, der bisher noch nicht bekannt gegeben wurde.

Denn das muß von vornherein festgehalten werden, daß die bekannten und häufig publicierten salonitaner Sarkophage eigentlich Ausnahmen von der Regel sind. Das gilt zunächst von denjenigen mit rein heidnischen Darstellungen, wie dem Prachtexemplar mit der Geschichte von Hippolyt und Phädra und den beiden nur in Fragmenten erhaltenen mit den Jagdscenen. Dieselben entstammen dem zweiten Jahrhundert und sind vielleicht nur später von Christen in Gebrauch genommen. Jedenfalls gehören sie nicht in die Klasse der christlichen Sarkophage. Über dem großen sogenannten Gute Hirten-Sarkophag aber schwebt noch immer trotz der eingehendsten Untersuchungen ein dichtes Dunkel. Jedenfalls ist es auffallend, daß ihm, abgesehen von dem Hirtenbilde, jede spezifisch christliche Darstellung fehlt; weiter, daß dieses Bild eines bärtigen, derben und energisch sich bewegenden Hirten von den bekannten Darstellungen des Guten Hirten vielfachst abweicht; endlich, daß die linke Schmalseite in dem sich auf die umgekehrte Fackel stützenden Genius ein entschieden heidnisches Symbol enthält. Aber auch wenn man es vorzieht, über die Provenienz dieses Sarkophags noch kein bindendes Urteil abzugeben, so ist soviel gewiß, daß er durchaus vereinzelt dasteht und sich keiner Gruppe eingliedern läßt. Der Durchzug der Juden durchs Rote Meer endlich auf dem Sarkophag im Franziskanerkloster gehört so eng zu den Sarkophagen mit gleicher Darstellung in Arles, daß man auch an ihm nichts spezifisch Dalmatinisches konstatieren kann. Man muß sich daher hüten, in diesen vereinzelten figurierten Kunstwerken, die unter sich wieder völlig verschieden sind, charakteristische Typen salonitaner Sarkophagbildnerei sehen zu wollen.

Digitized by Google

Die Sarkophage des christlichen Salona sind im Gegensatz zu denen von Rom, Ravenna, Gallien in der Regel ohne figürlichen Schmuck.

Einen echten Repräsentanten derselben bietet unsere Abbildung 1. Eine

Abbildung 1.

geräumige Steinkiste, breit genug, um mehreren Körpern Platz zu bieten; über ihr ein schwerer dachförmiger Deckel mit zwei Akroterien auf jeder Seite. Auf der vorderen Langseite der Kiste selbst ist die Grabinschrift angebracht, zuweilen sehr ausführlich, hier und da durch ein leichtes Linienornament eingerahmt. Sie, die auf den italienischen und gallischen Sarkophagen so gut wie nie vorkommt, soll auf den dalmatinischen gewissermaßen den nicht vorhandenen künstlerischen Schmuck ersetzen. Doch fehlt letzterer nicht unbedingt überall. Dem kahlen Deckel ist hier und da durch eine schuppenartige Dekoration der Charakter

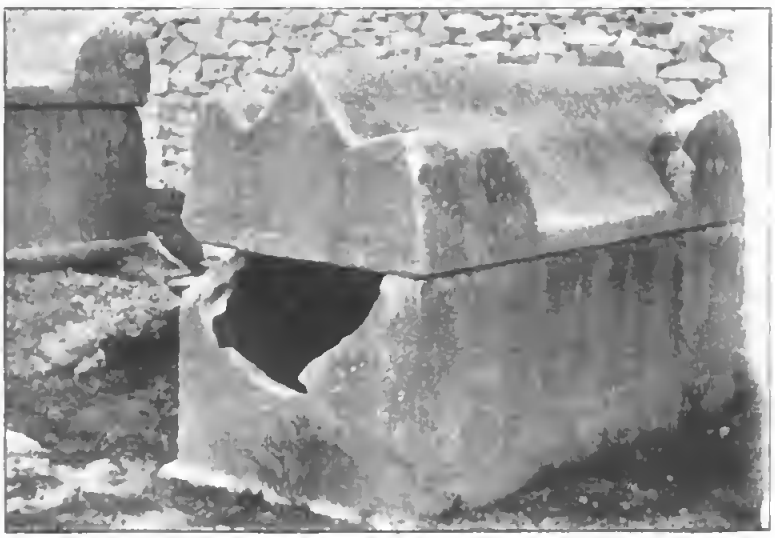


Abbildung 2.

eines Ziegeldaches verliehen und die Akroterien bieten Raum für kleine Figuren. Zur letzteren Kategorie gehört nun der Hilara-Sarkophag, dessen Akrotierienbilder hier publiciert werden sollen.

Derselbe ist ein sogenannter **sarcophagus bisomus**, d. h. ein für zwei Leichen bestimmter Sarkophag. Er hat eine Höhe von 1,67, eine Länge von 2,19 und eine Breite von 1,19 Meter. Die figurierten Akroterien des dachförmigen Deckels verleihen zusammen mit der die Langseite der Kiste einnehmenden Inschrift: **Juliae Aureliae Hilarae, quae vixit annis XXVIIII mensibus VII diebus II, Aurelius Hecatus coniugi castissimae et incomparabili posuit et sibi** dem Ganzen einen für Salonitaner Verhältnisse hervor-

Abbildung 3.

ragenden Schmuck. Man fand den Sarkophag im Südosten des christlichen Kirchhofes von Salona (heute Manastirine genannt) und brachte ihn in der dritten Sektion des Museums von Spalato unter. Auch dieser Sarkophag ist wie die meisten anderen (vgl. Abb. 2) von den Goten, welche in ihm Schätze zu finden hofften, an der Kopfseite aufgebrochen. Er barg, wie aus der Inschrift hervorgeht, die Gebeine einer jungen Frau und war bestimmt, später auch den Leichnam ihres Mannes aufzunehmen. Man datiert ihn in den Anfang des vierten Jahrhunderts.

Von den Akroterien bietet das zur Linken (Abb. 3) einen Hirten in kurzer geschürzter Tunika, den Mantel über die Schultern zurückgeworfen, vollständig en face, leicht ausschreitend. Die weit ausgereckten Arme fassen das nach links

gerade ausblickende Lamm an Vorder- und Hinterbeinen und halten es in dieser überaus natürlichen Weise über den Schultern, während der Kopf sich unter der Last etwas nach vorn und zur Linken neigt. Drei ihn umgebende Lämmer, eins zur Linken, zwei zur Rechten, wenden ihre Köpfe ihm zu. — Als Pendant begegnet auf dem rechten Akroterium (Abb. 4) ein Baum, der seine fünf weiten Äste über zwei Widder ausbreitet, von denen der zur Linken aufrecht dasteht, den Kopf gegen den Stamm des Baumes gewendet, während der zur Rechten gegen den Baum anspringt.

La composition fait preuve d'une certaine liberté d'invention que l'on ne trouve que rarement à une époque plus basse, sagt J. P. Kirsch

Abbildung 4.

in der Ephemeris Salonitana p. 34, in der er die beiden Bildwerke bespricht und als Darstellung des Guten Hirten in Anspruch nimmt. Er will damit eine Differenz andeuten, welche zwischen diesen Hirtenbildern und der landläufigen Darstellung des Guten Hirten besteht. Vielleicht darf man noch weiter gehen und erklären, daß unsere Sarkophagakroterien überhaupt nicht unter die Gute Hirten-Bilder im engeren Sinne zu rechnen sind.

Das dem Neuen Testamente entnommene Bild vom Guten Hirten ist seit den allerersten Anfängen Eigentum der christlichen Kunst wie der christlichen Litteratur und hat sich als die eigentliche Lieblingsgestalt der alten Kirche vor allen übrigen Darstellungen derselben durch die Jahrhunderte behauptet.

Im Bilde des Guten Hirten trat der Herr selbst unter die Gemeinde zu

einer Zeit, als das eigentliche Christusbild noch zu den Seltenheiten der christlichen Kunst gehörte. Und wie man es so häufig findet, an den vorhandenen Typus schlossen sich neue Vorstellungen an, die ursprünglich mit demselben nicht beabsichtigt waren, die aber alsdann das Ihrige thaten, um den Typus weiter zu empfehlen und sein Ansehen zu vermehren. So wird aus dem treuen Hirten, der seine Schäflein fürsorglich hegt und pflegt, ein Beschützer, der dieselben auch nach diesem Leben durch die Gefahren des Todes glücklich hindurchführt. Erst darin, daß der Gute Hirte zum Psychopompen wird, dem sich die abscheidende Seele getrost in die Arme legen kann, erschöpft sich das Trostreiche der ganzen Idee.

Perpetua träumt kurz vor ihrem Martyrium (ca. 200), wie sie die Himmelsleiter erklimmend droben im Himmelsgarten von Christus dem Guten Hirten, der gerade seine Schafe melkt, empfangen wird. Er begrüßt sie und bietet ihr Käse zum Willkommen dar. Und ebenso betet noch zu Beginn des Mittelalters die Gemeinde über dem offenen Grabe, Gott möge den Verstorbenen, frei von aller Schuld, versöhnt mit dem Vater, heimgetragen auf den Schultern des Guten Hirten, im Gefolge des ewigen Königs teilnehmen lassen an unvergänglicher Freude und der Gemeinschaft der Heiligen (Sacrament. Gelasian. 3, 91).

Die Phantasie der christlichen Künstler scheint sich in diesem Lieblingsvorwurf gar nicht haben erschöpfen zu können; immer neue Weisen ersinnt sie, um das alte Thema zu variieren. Bald begegnen wir der naiven Auffassung im Sinne der Perpetua, Melkkübel und Käsekörbe dürfen hier nicht fehlen; dann wieder der streng liturgischen des Gelasianum, welche im würdig ernsten Hirten die zweite Person der Trinität sieht. Und zwar sind beide Vorstellungsweisen keineswegs zeitlich streng zu scheiden, sondern sie gehen durcheinander, ja in einander über. Die Eingangswand des Grabmals der Kaiserin Galla Placidia zu Ravenna ziert ein Mosaik mit einer Schafherde im Grünen, so natürlich und anmutig, wie nur ein landschaftliches Tierstück sein kann. Aber auf dem Stein steht nicht, sondern thront der Hirte, dem man es an Haltung, Gebärden und Attributen alsbald anmerkt, daß er aus einer anderen Empfindungswelt herausgeboren ist: Galla Placidia kannte den Guten Hirten, dem sie ihre abscheidende Seele anvertraute, als Gottes Sohn.

Neben diesen Reichtum der christlichen Phantasie tritt dann noch ein zweiter Umstand, durch den das Hirtenbild nicht minder vielseitig beeinflußt wird. Bekanntlich sind viele christliche Sarkophage aus den Magazinen heidnischer Künstler bezogen worden. Diese letzteren verfuhren aber naturgemäß mit den Dekorationsmotiven ohne inneres Verständnis, sie gruppierten die Gegenstände nach ästhetischen Gesichtspunkten oder wie der Zufall es mit sich brachte. Es kam ihnen sogar nicht darauf an, Heidnisches und Christliches rücksichtslos durcheinander zu mengen, einen Guten Hirten neben Amor und Psyche zu stellen, ohne auch nur im mindesten die Absicht zu haben, dadurch etwa eine dem heidnischen wie dem christlichen Symbol gemeinsame höhere Idee zum Ausdruck zu bringen. Daneben bevorzugten sie dann natürlich solche Stoffe der Darstellung, welche sich gleicher Beliebtheit bei Heiden wie Christen erfreuten, weil sie volkstümlichen

Digitized by Google

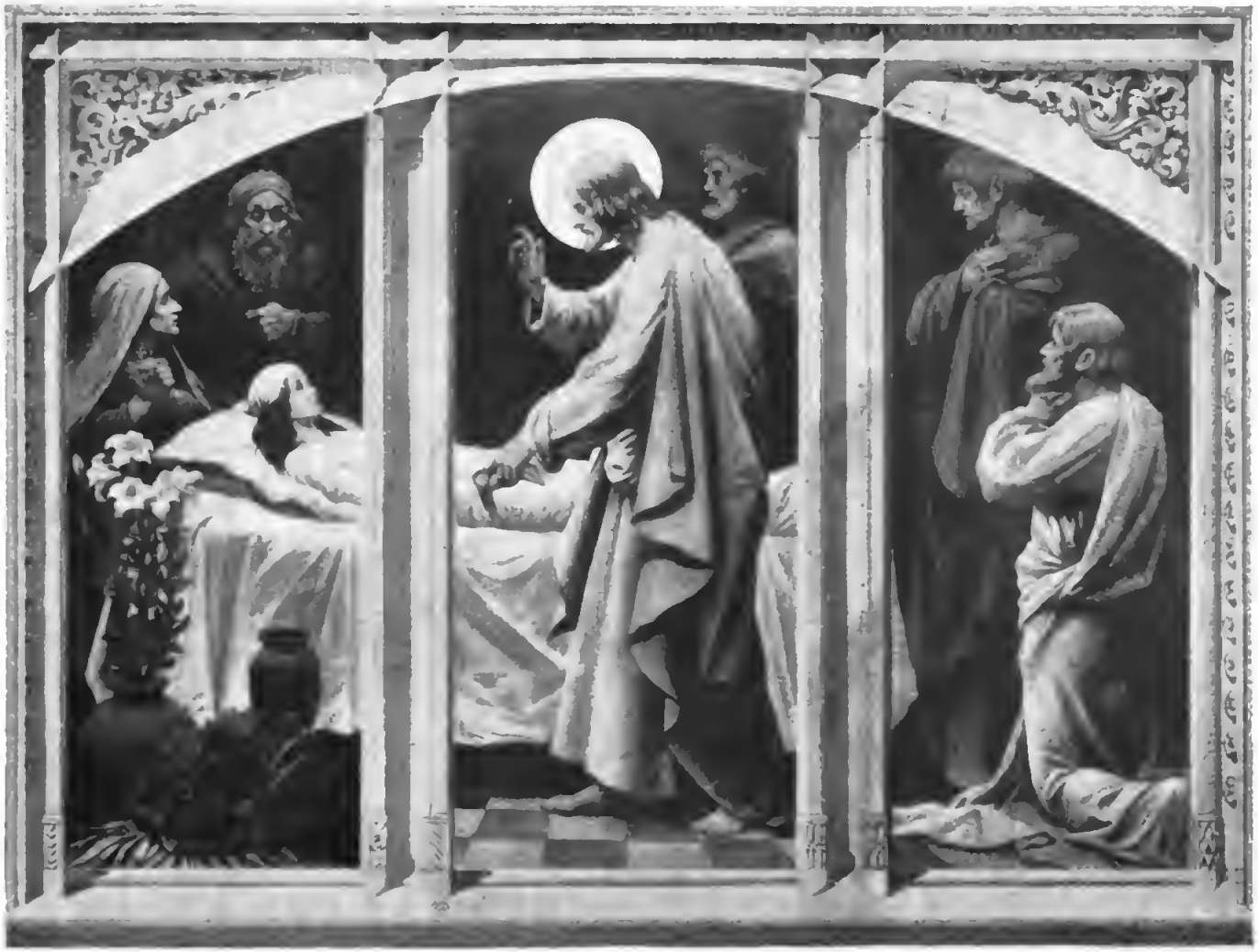
Anschauungen innerhalb der antiken Welt entstammten. Ebenso wie Genien, Vögel, Tierstücke aller Art begegnen nämlich auch Weinlesen und Hirtenscenen unterschiedslos am heidnischen Grabe und in den christlichen Katakomben. Es ist die römische Vorliebe für das Hirtenleben und das Hirtenbild, welche sich in dieser Grabdekoration wiederspiegelt und weiterhin dazu beiträgt, den Typus des Guten Hirten zu verbreiten und zugleich zu modifizieren. Einen prächtigen Sarkophag im großen Treppenkorridor des lateranensischen Museums umzieht auf drei Seiten ein lebensprühendes Erntebild, Eroten in der Weinlese und Wein kelternd, Eroten Lämmer tragend und melkend, Eroten den Ochsenwagen mit Olivenkörben fahrend, Eroten Getreide schneidend und Garben bindend; auch Psyche fehlt inmitten des fröhlichen Gedränges nicht. Und außerdem drei Hirten, das Lamm auf der Schulter, links, in der Mitte und rechts, je auf einem Piedestal stehend, dadurch also der um sie herum sich abspielenden Handlung entzogen und als Gute Hirten gekennzeichnet. Man sieht, hier fließen antike Dekorationsweise und christliche Symbolik in einander. Und dieser Umstand hat auch sonst überaus häufig auf die Herausgestaltung des Gute Hirtentypus eingewirkt. Nicht nur behauptet sich auch noch nach Konstantin der vorchristliche Gräberschmuck, sondern es wirkt dieser auch derart auf das biblische Bild vom Guten Hirten ein, daß dasselbe vielfach von einem gewöhnlichen Genrebild sich kaum abhebt.

Angesichts dieser Thatsachen ist es jedenfalls nicht gut gethan, in jedem lammtragenden oder Lämmer hütenden Hirten der altchristlichen Kunst eine bewußte Darstellung des Guten Hirten sehen zu wollen. Vielmehr wird eine Monographie über den letzteren, die trotz H.H. Bergner (Dissertation, Jena 1890) noch immer zu den archäologischen Desideraten gehört, sich bei jedem einzelnen Monument die Frage zu stellen haben, aus welcher Intention heraus dasselbe geschaffen ist. Nur so wird es möglich sein, die Bedeutung des Hirtenbildes für die alten Christen in religiöser wie in ästhetischer Hinsicht allmählich richtig zu bestimmen. Vorerst freilich gilt es, das ganze weitschichtige Material zu sammeln. Als bescheidenen Beitrag hierzu übergebe ich das bisher kaum bekannte und jedenfalls nie publizierte Hirtenbild aus Salona der Öffentlichkeit auf Grund eigener photographischer Aufnahmen, die ich im Oktober 1896 in Dalmatien machte.

Kirsch (a. a. O.) sieht in den Akroterien Ausschnitte aus einer größeren Darstellung, bei der der Gute Hirte einst den Mittelpunkt gebildet habe. Mag sein, daß dem salonitaner Bildhauer ein solches Original vorgelegen hat, notwendig ist es nicht; denn er kann sich die Modelle zu seinen Akroterien auch direkt beschafft haben. Dagegen scheint es mir ziemlich unzweifelhaft, daß der Künstler, als er jene Akroterien schuf, kaum die bewußte Absicht gehabt hat, den von ihm zu dekorierenden Sarkophag unter den Schutz des Guten Hirten zu stellen. Veranlassung zu dieser Behauptung nehme ich von den Hirtenbildern andrer Sarkophagakroterien. Wie ich denn überhaupt der Ansicht bin, daß man entschiedener, als es gewöhnlich geschieht, den Platz, an welchem sich die Darstellung befindet, mit ins Auge fassen muß.

Unwillkürlich nämlich fiel mir der bekannte römische Sarkophagdeckel in der Krypta a 3 der zweiten Area der Kallistuskatakombe ein (de Rossi R. S. II

Digitized by Google



Die Auferweckung des Töchterleins des Jairus.
Von R. Yelin.

tav. 23). Auch bei ihm galt es, zwei gegenüberstehende Akroterien symmetrisch mit Bildwerk zu füllen. Den Stoff zu letzterem entnahm der römische Bildhauer dem Hirtenleben. Mit großem Verständnis für Raumeinteilung stellt er jedesmal an die gerade Außenwand des Akroteriums einen Baum, unter welchem ein Hirt, den Rücken nach außen, sitzt, während die gebogene Innenseite für Blattwerk und Herde Raum bietet. Daß dieser Künstler dabei durchaus nicht in besonderer Weise an Christus als den Guten Hirten gedacht hat, steht außer Zweifel. Denn diese gemütlich kauernden Hirten wollen durchaus nichts anderes sein als eben gewöhnliche Hirten.

Und gleichen dekorativen Zweck hat fraglos auch der Salonitaner Bildhauer bei seinem Sarkophag verfolgt. Er mag, wie Kirsch annimmt, eine Gute Hirtendarstellung als Vorlage benützt und aus ihr einzelne Stücke herausgeschnitten haben — freilich nicht zum Vorteil seiner Arbeit, die in Bezug auf Anpassung an den gegebenen Raum entschieden hinter der römischen zurücksteht — jedenfalls aber hat er dies völlig mechanisch und ohne irgend welche tiefere Absichten gethan. Er kann bei Anfertigung der salonitaner Akroterien nicht mit Bewußtsein an Christus gedacht haben, sonst hätte ihn das Schicklichkeitsgefühl verhindern müssen, den letzteren auf die Seite zu stellen: denn Christus duldet kein Pendant.

Die vorliegenden Akroterien sind mehr ein Beweis für handwerksmäßige Gewöhnung und Gedankenlosigkeit, als für eine in der Gemeinde lebenskräftig herrschende Symbolik.

## Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.

### (II. Band, 1. Abteilung, Mittelalter.)

Man könnte diesen Halbband für sich gebrauchen als Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters, und als solches ergänzt er unsern Otte vermöge seiner Ausdehnung auf die Nachbarvölker. Die Handbücher der Kunstgeschichte kann und will das Buch nicht ersetzen: was der Kirchenhistoriker aus der alten und neuen Litteratur zum Verständnis der Kunst beibringt, das macht das besondere Verdienst dieser Arbeit aus. Sie zeigt der Welt, daß die Theologie in der Wissenschaft von christlicher Kunst doch auch noch mitzureden hat. Die Quellenangaben, auf denen der Wert des Buchs wesentlich beruht, bekunden den berühmten Gelehrten, dessen Stellung eine internationale ist, dem nichts unzugänglich bleibt und jede neue Arbeit mitgeteilt wird.

Dem „Mittelalter" ist der Halbband gewidmet. Die herkömmliche Gliederung der Geschichtswerke ist also beibehalten ungeachtet der Kritik, die in der Einleitung daran geübt wird. Auch von der dort ausgerufenen großen Wandlung um 1300 ist hier abgesehen. Offenbar deswegen, weil die Renaissance dem Schlußband vorbehalten ist. Die spätmittelalterliche Kunst Italiens — wenigstens die bildende — ist darum auch hier weggelassen. Mir erscheint das doch als eine Lücke. Ist denn die „Scheidung der Geister" und der Übergang von der alten Kunstrichtung zur neueren auf Italien beschränkt gewesen? Fällt die Kunst Italiens im Trecento und Quattrocento wirklich aus dem europäischen Milieu

heraus? Es ist freilich seit Schnaase und Springer üblich, sie besonders zu behandeln; vielleicht doch infolge von dem Vorurteil Vasaris. Unser kulturhistorischer Begriff von Renaissance deckt sich nicht mehr mit Vasaris Rinascimento. Wir verstehen darunter das Erwachen des modernen Geistes; und davon ist die Neubelebung des Klassisch-Antiken nur ein Bruchteil, ein geringerer als die Reformation der Kirche. Diese Renaissance ist so wenig auf Italien beschränkt als das Mittelalter auf den Norden. Jedenfalls, meine ich, sollte eine Arbeit, welche „das Auf- und Niedersteigen des künstlerischen Schaffungsgeistes" in seinem Zusammenhang mit demjenigen des „religiösen Volksgeistes" aufweisen will, das Gemeinsame, Katholische vor dem Trennenden, Nationalen ins Auge fassen. Die Kunstvorstellungen, deren Inhalt Kraus ja vor allem betonen will, waren gemeinsam (deswegen ist die italienische Kunst nach dieser Seite auch schon in dem vorliegenden Band behandelt, in dem Buch von der Ikonographie und Symbolik des späteren Mittelalters). Auch der Kunstbetrieb war nach dem Zeugnis der Urkunden wohl ebenso wie heute international. Und verfolgt man die Entwicklung der Kunstformen, der ästhetischen Mittel, so tritt die Solidarität der Nationen auch klar hervor. Die sicherste und bequemste Periodenteilung für die Geschichte der bildenden Künste ist vielleicht die nach Jahrhunderten, eben weil sie nichtssagend ist. Die von der Baukunst hergenommenen Stilbezeichnungen haben doch gar zu bedingte Geltung für Bildwerke.

Die spätbyzantinische Kunst und die Anfänge der christlichen Kunst bei den nordischen Völkern hat Kraus schon im ersten Band besprochen. Ich erlaube mir ein paar Worte davon hier nachzutragen, da sie doch eigentlich zur Kunst des Mittelalters gehören. In der Kirchengeschichte ist es möglich, beide Kirchenhälften synchronistisch zusammenzufassen; am Ende ginge es auch in der christlichen Kunstgeschichte.

Die Darstellung der christlich-griechischen Kunst seit dem Bilderstreit, samt ihren nationalen Abzweigungen ist bei Kraus größtenteils aus zweiter Hand gearbeitet, nicht eindringend, aber gut zur Orientierung in der neueren Litteratur. Ich vermisse eine Bearbeitung der griechisch-kirchlichen Ikonographie, die an Mannigfaltigkeit und Geschlossenheit, an ideellem Gehalt und poetischem Wert der lateinischen bis zum Ausgang des Mittelalters entschieden überlegen ist. Der Zusammenhang mit der Liturgie, den Kraus bei der lateinischen Kunst so erfolgreich aufsucht, ist hier noch enger, wenn Brockhaus (die Kunst in den Athosklöstern. 1891) recht hat; leider hat Kraus diese Aufstellungen nicht herangezogen noch geprüft. Mir scheint, daß Brockhaus manche Darstellungen aus der Liturgie ableite, die in Wahrheit aus der Malerei in die kirchliche Dichtung hineingedrungen sind. Dasselbe bemerkt Kraus in Beziehung auf das Verhältnis von Schauspiel und Bildkunst im Abendland (gegen Weber). Auch von der reichen Bibelillustration der Orientalen hätten viele Leser dieser Kunstgeschichte wohl gern einiges erfahren (etwa nach Kondakoff). Was Kraus über die Quellen des Malerbuchs und damit über den historischen Wert desselben sagt, ist sehr beachtenswert. Der Maler Pauselinos wird übrigens, so viel ich weiß, jetzt ins 14. Jahrhundert gesetzt (nicht ins 11. oder 12.); ein orientalischer Giotto!

Digitized by Google

Das Kapitel von den Anfängen christlicher Kunst bei den Germanen und Kelten bietet manches Interessante aus ausländischen oder sonst weniger bekannten Büchern. So z. B. über das Ruthwellkreuz mit der Inschrift des Cadmon, des Dichters (?). Kraus citiert die Worte eines deutschen Litteraturhistorikers: „Fände jemand etwa an den Küsten des ägäischen Meeres ein ähnliches Denkmal mit dem Namen des Hesiodus und einen einzigen Vers dieses Dichters, welches Aufsehen würde eine solche Entdeckung in der ganzen gelehrten Welt hervorbringen! Das Ruthwellkreuz aber haben vielleicht die wenigsten Gelehrten auch nur erwähnen hören. In der Kenntnis unseres eigenen Volkstums, unserer Väter sind wir noch Kinder." Den Schluß dieses Kapitels macht eine Lobrede auf den Benediktinerorden. In der Mahnung zur Demut, welche die Ordensregel den Künstlermönchen giebt, sieht Kraus die Erklärung dafür, daß das Mittelalter uns so wenig Künstlernamen überliefert hat und gerade die großartigsten Schöpfungen christlicher Kunst namenlos sind. Immerhin sind nicht alle Benediktiner-Künstler ungenannt geblieben; im Gegenteil erfahren wir aus dem FrühmittelalterKünstlernamen fast nur durch die Mönchschroniken, die den Ruhm des Klosters und des Ordens überliefern wollen. (Schluß folgt.)

## Die Vereinsgabe

des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs ist in diesen Wochen zur Verteilung gelangt. Sie stellt (vergl. die Abbildung S. 13) die Auferweckung des Töchterleins des Jairus dar nach einem Karton des Stuttgarter Kunstmalers R. Yelin. Die Komposition wurde von demselben ursprünglich erfunden für einen Zyklus von Glasgemälden im Chor der Stuttgarter Johanniskirche, wofür er im Auftrag des Kirchengemeinderats dieser Kirche die Kartons zu liefern hatte. Für unsere Vereinsgabe hat er sich bereit finden lassen, das Ganze nochmals aufs sorgfältigste neu zu zeichnen. Da jedoch die Komposition auf ein dreigeteiltes gotisches Fenster berechnet war, wurde es nötig, eine architektonische Umrahmung für die Komposition zu entwerfen; diese hat unter Beratung von Baurat Dolmetsch Architekt G. Lösti hierselbst gezeichnet; derselbe hat die schwierige Aufgabe, den Rahmen dem Bilde anzupassen, in glücklichster Weise gelöst. Die Vervielfältigung ist durch die Hofkunstanstalt von Martin Rommel u. Cie. in Farbenlichtdruck in wohlgelungener Weise hergestellt worden. — Die Schönheit der Komposition bedarf keiner Anpreisung: sie läßt uns in eine lichte Welt des Glaubens schauen, in der die Freundlichkeit des Herrn sich zu dem Mägdlein herabneigt, dem beim Erwachen aus des Todes Schatten ist als einer Träumenden. Unschuld und jungfräuliche Reinheit schmücken ihr Totenbette, ihr erwachendes Auge. Gehalten ist das Staunen der tief ergriffenen Mutter, der erschrockenen Jünger, wie um die Stille dieser Weihestunde nicht zu stören. —

Inhalt: Zwei große Tote. — Die Hirtenbilder auf dem Sarkophag der J. Aurelia Hilara in Salona. Mit vier Abbildungen. Von Friedrich Wiegand. — Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. — Die Vereinsgabe. Mit Abbildung.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

Februar 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 2.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Zwei große Tote.

### (Jakob Burckhardt und W. H. Riehl.)

(Schluß.)

Es wird wohl nicht zu bestreiten sein, daß die Kunstforschung der Gegenwart in manchen Punkten an Feinheit und Tiefe der Empfindung auch über Burckhardt hinausgeschritten ist, dennoch — und es ist aus dem Entwickelten klar, warum? — verehrt ihn auch die heutige Generation als ihren Meister. Es wird, wenn die lebende Kunst den Ausgangspunkt des Kunsturteils bildet, stets die Gefahr vorliegen, künstlerisch raffinierte Kunstweisen in ihrem ästhetischen Wert zu überschätzen, den sicheren Maßstab dafür, was klassisch ist, zu verlieren; Beispiel hiefür ist die moderne Begeisterung z. B. für Rokoko und japanische Kunst. Was einer Kunst wahrhafte Größe verleiht, was sie zu einer klassischen

macht, will mit ganz anderen Kräften des Geistes erfaßt sein, nämlich mit dem nachfühlenden Verständnis des gesunden und hohen, bleibend wertvollen Lebensgehaltes einer Zeit, der sich in ihrer Kunst künstlerisch adäquat ausspricht. Und hierin ist Burckhardt unübertroffener Meister.

---

Während aber Burckhardt entsprechend seiner Stellung zu Evangelium und Kirche dem inneren Lebensgehalt des Christentums und damit auch der christlichen Kunst nur unvollkommen gerecht wird, ist Riehl derjenige Kulturhistoriker, der mit Verständnis und Liebe den Lebensäußerungen des deutschen Protestantismus auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst nachgegangen ist. Das bekundet er mit manchen feinsinnigen Bemerkungen, die in seinen Werken zerstreut sind, und überhaupt bekommt man bei ihm wie bei kaum einem anderen Schriftsteller den Eindruck, daß der Protestantismus eine Kulturmacht in der Geschichte des deutschen Volkes ist. Wir haben das Gefühl, daß diese seine Anregungen noch lange nicht genug im evangelischen Deutschland fruchtbar gemacht sind und sind der Meinung, daß sie historisch und künstlerisch richtiger orientiert sind, als die neueste Strömung in der Geschichtschreibung des protestantischen Kirchenbaus, welche von Praktikern — Theologen und Architekten — getragen, die Gefahr nicht vermieden hat, in ungeschichtlicher Weise das, was sie für „protestantisch" hält, für genuin evangelisch, ja lutherisch zu erklären.

Aber auch den widergeschichtlichen und unkünstlerischen Bestrebungen des Neukatholicismus auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst hat Riehl, zusammentreffend mit den Bestrebungen der (katholischen) „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst", sowie neuerdings der Katholikentage, sowohl in seiner Eigenschaft als Generalkonservator als auch schriftstellerisch nach Kräften entgegengearbeitet.

In den „Religiösen Studien" hat er über „Kirchenrestaurationen" ein besonderes Kapitel aufgenommen, aus dem wir, unter Weglassung mancher reizvollen Einzelheiten, folgende Stellen hierhersetzen.

---

„Ein feingebildeter, junger, katholischer Priester, voll Eifer für sein hohes Amt, erzählte mir begeistert, daß er jetzt seine Dorfpfarrkirche von Grund aus zu restaurieren beginnen werde.

„Dreißigtausend Mark liegen bereit und das etwa noch Fehlende wird leicht nachzubringen sein. Sie glauben gar nicht, wie willig unsere sonst so zähen Bauern sind, in den Geldbeutel zu greifen, wenn es gilt, ihr Gotteshaus prachtvoll und glänzend auszustatten, hierin anderen Gemeinden nachzueifern und sie zu übertreffen. Wir besitzen die Mittel und wir werden die Gotisierung unserer Kirche nicht nur gut, sondern auch billig durchführen können, ‚eine Fabrik für kirchliche Einrichtungsgegenstände' hat das Ganze übernommen. Sie liefert nur verbürgt stilgerechte Gotik nach anerkannten Mustern, alles einheitlich, fein, tadellos, preiswürdig."

„Ich kenne mehrere solche Fabriken," erwiderte ich. „Sie haben einen großartigen Betrieb, ihre Leistungsfähigkeit ist über jeden Zweifel erhaben. Ich habe öfters über diese Fabriken nachgedacht und gelangte dadurch zur Lösung des

Digitized by Google

Problems, woher es kommt, daß die neugotische Ausstattung unserer Kirchen so echt und doch zugleich so völlig unecht ist."

„Und warum?" fragte der Pfarrer.

„Weil sie aus den Fabriken kommt. Bei der alten Gotik sieht man die Hand des Meisters und bei jener neuen die Schablone und die Maschine."

„Das ist ein notwendiges Übel," meinte jener, „durch welches allein wir doch nur so rasch und sicher zum besten Ziele kommen können. Um die Verzopfung meiner Kirche herzustellen, die wir jetzt hinauswerfen, brauchte man drei Jahrhunderte, und wir schaffen alles aufs neue, unvergleichlich schöner und würdiger, binnen drei Jahren. Rücksichtslos zerstörten jene Leute der Barock- und Zopfzeit die ehrwürdige gotische Ausstattung, um ihre neue Kunst an deren Stelle zu setzen. Zur gerechten Strafe thun wir ihnen wieder, wie sie ihren Vorfahren gethan haben."

„Dürfen wir unsere Fehler damit entschuldigen," entgegnete ich, „daß wir sagen, unsere Väter haben gerade so gesündigt wie wir? Die Menschen waren immer unduldsam in Sachen des herrschenden Geschmacks und nicht bloß in der Barockzeit. Das Mittelalter verfuhr ganz ebenso pietätlos gegen die Denkmale kaum vergangener Tage. Ohne Schonung wurden zahllose romanische Kirchen umgebaut oder abgebrochen, als der gotische Stil zur Herrschaft gelangt war. Die Renaissance verstümmelte und zerstörte dann wieder, was die Gotik geschaffen, und so ging es weiter. Wir haben inzwischen eine freie, weitschauende historische und künstlerische Bildung gewonnen, wir erkennen und schätzen das Gute aller Zeiten, der Durst nach Gerechtigkeit ist einer der größten Vorzüge der Gegenwart — zunächst im sozialen Leben, sollte er es nicht auch im künstlerischen sein?"

„Ganz im Gegenteil!" meinte der Pfarrer. „Wir müssen uns der kräftigsten Einseitigkeit befleißen, denn es giebt nur eine Wahrheit. So giebt es auch nur eine wahrhaft kirchliche Kunst, und das ist die mittelalterliche. — Im Mittelalter war die Kirche einheitlicher und herrschgewaltiger als in späterer Zeit. Warum sollen wir also nicht den gotischen Stil bevorzugen, der uns an jene Periode erinnert, oder vielleicht noch lieber den romanischen. Die unkirchliche kirchliche Kunst der Renaissance, des Barock und Rokoko erinnert uns an die Glaubensspaltung, an die Verweltlichung der Künste und Wissenschaften."

Ich entgegnete: „Fielen denn nicht aber auch die Siege der Gegenreformation in die Zeit des Renaissancestiles und die Triumphe des Jesuitenordens in die Zeit des Barock? . . . jene pomphaften Barockkirchen kommen ihnen heute weltlich vor, uns Protestanten erscheinen sie so katholisch, daß wir sie schon darum nicht nachahmen mögen und wohl gar schlechthin Jesuitenkirchen nennen."

Der Pfarrer entgegnete lächelnd: „Die unbestrittene Herrschaft ist der Kirche immer süßer gewesen als ein schwer erkämpfter Sieg."

„Aber können Sie denn nicht," fuhr ich fort, „in ihrer Pfarrkirche beides nebeneinander bestehen lassen: die Gotik außen, das Barock im Inneren? Dort die Erinnerung an die herrschende, hier an die kämpfende Kirche?"

„Eine Kirche ist kein Museum!" rief der Pfarrer.

„Ganz gewiß nicht!" fuhr ich ruhig fort, „und ich will sie auch nicht dazu

Digitized by Google

gemacht wissen. Beiläufig bemerkt, waren gerade im Mittelalter Dome und Kirchen und Kapellen die einzigen Museen für das Volk. Jetzt aber drohen sie kahl und leer zu werden durch Ihre Bilderstürmerei, durch welche so manches bedeutende kirchliche Kunstwerk in die Museen wandert, wenn es nicht weiterhin verschachert wird, um für den ‚echtantiken' Salon irgend eines Millionärs ausgeschlachtet zu werden.

„Die alte Kirche hat doch einen Zauber, welcher jeder neuen fehlt, weil ganze Geschlechterreihen an der alten Kirche gebaut haben und zu uns reden, jede in ihrer Sprache. Indem wir durch die von der Geschichte geweihten Räume schreiten, rauscht der Gang der Jahrhunderte an uns vorüber, wir sehen die wechselnden Generationen, welche hier beteten und heimgegangen sind; die Zeit rollt vor unseren Augen zur Ewigkeit, und doch ergreift uns zugleich wieder die Dauer im Wechsel. Der bloße Anblick der Kirche wird uns zur Erbauung. Geschieht dies schon dem Fremden, wieviel mehr noch den Gliedern der Gemeinde! In den Denkmalen der verschiedensten Zeitläufte tritt ihnen ihre Familiengeschichte, ihre Ortsgeschichte leibhaft vor Augen und den alten Leuten auch ihre eigene Lebensgeschichte. Jede Zeit hat ihr Recht im Gotteshause; auch das Neue und Neueste hat da sein Recht. Aber warum sollen wir ihm zulieb die bewegenden Zeugen der Vergangenheit schonungslos beseitigen? Man restauriere, indem man erhält und im Erhalten neu gestaltet.

„Sie sagten vorhin: In zwanzig Jahren werden alle Bauern Gotiker sein und — so möchten Sie wohl hinzufügen — alle Kleriker noch viel früher. Das ist ein etwas kühner Optimismus. Allein ich bin noch weit optimistischer. Ich hoffe, daß in zwanzig Jahren der jetzige Restaurationssturm verbraust sein wird, nicht um einem anderen ebenso verheerenden Sturm für einen anderen Geschmack Platz zu machen, ich hoffe vielmehr, daß bis dahin die Bauherren wie die geistlichen Herren erkennen werden, daß man eine neue Kirche bauen soll wie man will, eine alte aber erhalten und fortbilden, wie sie im Laufe der Jahrhunderte erwachsen ist und der Gemeinde ans Herz gewachsen."

## Die evangelische Garnisonkirche in Straßburg.

Mit Abbildung.

In dem großen neuen Bauquartiere mitten inne zwischen Universität und Kaiserpalast hat die evangelische Militärgemeinde von Straßburg im letzten Jahre ihr neues Gotteshaus bezogen. Damit hat dieser neudeutsche Teil von Straßburg ein weiteres charakteristisches Wahrzeichen erhalten: Neben der Residenz des deutschen Kaisers, dem Sitze deutscher Wissenschaft, dem Palast des Landesausschusses und der Bibliothek zeugt diese Kirche davon, wie hier in der „wunderschönen Stadt" die deutschen Stämme sich zu Schutz und Trutz zusammenfinden und mit der alt-einheimischen elsäßer-evangelischen Kirche im Höchsten und Besten, in der Anbetung Gottes im Geist und in der Wahrheit, zusammenstimmen.

Weil so viele junge Deutsche aus den verschiedensten Gauen des Vater-

Digitized by Google

Die evangelische Garnisonkirche in Straßburg.

landes in dieser Kirche während ihrer Militärzeit ihre kirchliche Heimat haben, dürfen wir auf besonderes Interesse rechnen, wenn wir dieselbe in Bild und Wort unsern Lesern vorführen. Im Jahr 1889 war zur Erlangung von Entwürfen von dem Kriegsministerium ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, aus dem die Pläne des jetzigen kaiserlichen Baurats Louis Müller siegreich hervorgingen. Unter seiner Leitung und nach seinen Entwürfen fand denn auch seit 1892 die Bauausführung statt. Die zur Verfügung stehende Bausumme von 1100000 Mark scheint hoch, es galt dafür aber auch einen Raum herzustellen mit über zweitausend Sitz- und tausend Stehplätzen, auf einem durch die Nähe des Wassers höchst ungünstigen Untergrund und in nicht nur unbedingt dauerhafter und zuverlässiger, sondern auch um der Bedeutung des Bauwerks und der Baustelle willen monumentaler Ausführung. Die Wahl des Materials konnte in Straßburg nicht zweifelhaft sein, es ist der jeder edlen architektonischen Gestaltung fähige Vogesensandstein. Als Stil ist der frühgotische gewählt. Derselbe gestattet bei sparsamer dekorativer Ausbildung imposante Wirkung des Einzelnen und des Ganzen, ist auch am Straßburger Münster vertreten und hebt sich besonders charakteristisch von den Renaissanceprachtbauten der Umgebung ab. Sehr gut haben sich in ihm die besonderen Anforderungen, die an eine evangelische Kirche zu stellen sind, erfüllen lassen. Hiezu gehört, daß der Innenraum möglichst frei und weit gebildet wurde. Erreicht ist dies durch die weite Spannung des Mittelschiffs von fünfzehn Meter, die Anordnung eines Querschiffs, so daß der Grundriß der ganzen Kirche die Gestalt eines Kreuzes annimmt, ohne daß durch zu weites Ausladen der Kreuzarme die darin versammelte Gemeinde den Zusammenhang mit der Gemeinde im Hauptschiff verlöre. Dem Bedürfnis nach möglichst vielen Sitzplätzen ist entsprochen durch Anbringung von Emporen in den Seitenschiffen. Hiebei, wie bei der Gestaltung der Pfeiler ist jedoch erstrebt und erreicht, daß von nahezu allen Sitzplätzen aus der Geistliche im Altar und auf der Kanzel gesehen und überall dank der mäßigen Länge des Hauptschiffs deutlich gehört werden kann. Auf günstige Hörsamkeit ist auch Bedacht genommen bei der Konstruktion der Gewölbe, bei der Stellung der Kanzel am südöstlichen Vierungspfeiler und bei der Behandlung der — absichtlich rauh gelassenen — Wandflächen. Die Gliederung des Innenraums ist auch äußerlich zum Ausdruck gebracht; entsprechend dem Emporeneinbau umzieht ein Gurtgesims das Äußere, über dem erst die hohen, schlanken Maßwerk-Fenster sich erheben, während kleinere Fenster den Raum unter den Emporen erhellen. Das Hauptschiff mit seinen Wölbungen erstreckt sich hoch hinauf in den eisernen schiefergedeckten Dachstuhl, so daß der Innenraum noch viel gewaltiger und höher wirkt, als es der Außenbau erwarten läßt. Doch ist auch dem letzteren die monumentale Wirkung in vollem Maße gewahrt, einmal dadurch, daß das Dach des Mittel- und Querschiffs sich mächtig heraushebt über die Dächer der Seitenschiffe, welche nicht durchgehen, sondern über jedem Gewölbefeld gesondert angeordnet sind, sodann durch die gewaltigen Rosen, welche den weiten Innenraum veranschaulichend, an den Stirnseiten des Langschiffes und der Querschiffe angebracht sind und bei der Schlichtheit der umgebenden Architektur um so groß-

Digitized by Google

artiger wirken; endlich durch die hochanstrebenden Türme rechts und links an der Westfassade. Die Gliederung der Stockwerke erscheint bei ihnen wohl gelungen. Sie folgt zunächst der Gliederung des Innenraums, wie denn die beiden unteren Geschosse in denselben einbezogen sind, darauf folgt ein Stockwerk von mäßiger Höhe, im wesentlichen für die Uhren bestimmt, und dann der schlanke, durchbrochene, der Aufhängung der Glocken dienende Turmteil, wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß die gewaltigen Fensteröffnungen praktischer Weise durch Drahtgeflechte vor den „Vögeln des Himmels" geschützt sind. Ein schlanker Dachreiter erhebt sich über der Vierung. Sakristei und Taufkapelle, letztere auch für Konfirmandenunterricht eingerichtet, schließen sich am Chor in der Längsaxe des ganzen Gebäudes an. Was die Dekoration des Inneren betrifft, so sind die konstruktiven Architekturteile von rötlichem Vogesensandstein im allgemeinen in ihrer natürlichen Färbung belassen, doch sind die helleren Stellen der Profilierungen mit hellen und die schattigen Stellen mit dunkleren Farben bemalt, und die bedeutsameren Stellen, wie die Kapitäle und Schlußsteine durch ornamentale Dekorierung und Vergoldung hervorgehoben; die Wand- und Gewölbeflächen dagegen sind verputzt und im Gegensatz zu der dunklen Farbe der Architekturteile durch Anwendung von reinen Kalk- und Kaseinfarben in lichten Tönen (die Wände gelb, die Gewölbeflächen weiß) gehalten. Die tragenden und getragenen Teile sind auf diese Weise klar unterschieden. Maßvolle dekorative Zeichnungen beleben außerdem diese Flächen. Die Innenausstattung hat durch Stiftungen sehr an Wirkung gewonnen. Der König von Sachsen, der König von Württemberg und der Großherzog von Baden haben je ein prächtiges Glasgemälde in den Chor gestiftet (Geburt, Kreuzigung, Auferstehung). Die übrigen Fenster, in Teppichmustern ausgeführt, haben durch die Wappen des Kaisers, der Kaiserin, des Reiches und sämtlicher Bundesstaaten einen charakteristischen Schmuck erhalten. Der bildnerische Schmuck des Altares (Petrus auf dem Meere, rechts und links Paulus und Johannes, darunter das heilige Abendmahl) sind eine Stiftung des Kaisers und der Kaiserin, das Altarbild in der Kapelle „Lasset die Kindlein zu mir kommen" ist vom kaiserlichen Statthalter gestiftet. Auch für die Innenausstattung hat Baurat Müller die Entwürfe ausgeführt. Die Zentraldampfheizung stammt von der Firma Käferle in Hannover, die Orgel, am Westende des Mittelschiffs aufgestellt, von der Firma E. F. Walker u. Co. in Ludwigsburg, das Geläute samt der Aufhängung von Heinr. Kurtz in Stuttgart. Die Ausführung wurde diesen Firmen auf Grund eines Wettbewerbs zugeteilt und ist zu voller Befriedigung ausgefallen.

Sehr erfreulich ist, daß, wie uns von verschiedenen Seiten in zuverlässiger Weise mitgeteilt wird, die Akustik des weiten Raums allen Anforderungen entspricht, so daß in diesem Hauptpunkt das Gebäude ebenso befriedigt wie in seiner künstlerischen Gestaltung.

# Entwurf zu einem Kirchbau-Regulativ.

Von P. Brathe, Pfarrer in Cobstedt S.-G.

Einer eingehenderen Begründung bedarf der nachstehende Entwurf nicht. Er zieht im ganzen nur die Folgerungen aus den Ausführungen in Nr. 11 des vorigen Jahrganges „Zum Kirchbauregulativ von 1861", in welchen sich Verfasser mit dem ersten Referenten der Eisenacher Kirchenkonferenz in wesentlicher Übereinstimmung zu befinden glaubt. Das Bestreben ist bei Formulierung des Entwurfes im allgemeinen darauf gerichtet gewesen, unter Festhaltung der maßgebenden Grundsätze des alten Regulativs und unter Berücksichtigung des Dresdener Regulativs von 1856 sowie der Abänderungsvorschläge des zweiten Referenten, den Sätzen eine solche Fassung zu geben, daß der Baukünstler eine dem gegenwärtigen kirchbautheoretischen Erkenntnisstande entsprechende Direktive erhalte, ohne doch über das Maß des Nötigen hinaus in seinem Schaffen eingeengt zu werden.

Nur zu zwei Punkten soll eine erläuternde Bemerkung gemacht werden. 1. Bezüglich der Stellung des Taufsteins steht Verfasser auf dem Standpunkte des früheren Herausgebers dieser Zeitschrift, Prälat H. Merz, dessen gesundes, klares, echt lutherisches, aber eben deswegen niemals enges Urteil noch immer Beachtung verdient. Derselbe hat sich mehrfach mit Entschiedenheit gegen die landläufige Ansicht ausgesprochen, daß der Taufstein, weil die Taufe erst die Aufnahme in die Kirche bewirke, streng genommen gar nicht in die Kirche, sondern in die Vorhalle oder einen Nebenraum gehöre. Im Jahrgang 1886 p. 57 betonte er, daß die Taufe keineswegs bloß der Weg zur Kirche sei, sondern nach dem lutherischen Katechismus und der Augustana in der Taufe dem Täufling dieselbe volle Gottesgnade angeboten werde, wie das in der Predigt und dem heiligen Abendmahl geschieht, nur in anderer Form. „Das Taufbecken gehört also nicht an oder neben oder gar vor die Hauptthür der Kirche. Es gehört auch nicht in eine abgeschlossene Kapelle neben dem Chore; und selbst wenn die Kapelle, wie Meurer will, nicht vom übrigen Raume vollständig abgeschlossen, sondern der Blick von der Kirche und in das Baptisterium allezeit offen ist, gehört es in keine Kapelle. So gut als der Herrentisch und der Predigtstuhl gehört das Taufbecken in den eigentlichen Gnadenmittelort, in den Chor. Nur wo der Raum im Chor selbst nicht zu beschaffen ist, mag der Taufstein vor der zum Chor führenden Stufe aufgestellt werden." Hierzu kommt noch eins, was bei dieser Frage nicht außer acht gelassen werden darf: es sind Kinder christlicher Gemeindeglieder, die da zum Taufstein getragen werden, nicht Leute, die aus einer gottentfremdeten „Welt" in die Gemeinde des Herrn eintreten wollen, Kinder der Gemeinde, welche sich in dieser Kirche zu versammeln pflegt. Diese Kinder stehen nach 1. Kor. 7 V. 14 cf. Röm. 11 V. 16 doch in einem andern Verhältnis zur Kirche als bloße Heiden. Gestatten wir auch Ungläubigen, Nichtchristen das Betreten des Gemeinderaumes, so werden wir jene Kinder nicht in die Vorhalle verweisen. Der vom Eisenacher Regulativ bezeichnete Platz vor den Stufen des Chores wird der geringste sein, welchen der Taufstein zu beanspruchen hat.

Digitized by Google

2. Bedeutend wichtiger aber als diese Einzelfrage ist der Punkt, der mit dem ersten Absatz von These 20 berührt wird, und es muß der größte Wert darauf gelegt werden, daß der darin ausgesprochene Gedanke in irgend einer Weise, sei es in der vorgeschlagenen Form, sei es in der Fassung der Überschrift des neuen Regulativs, zum Ausdruck komme. Von der Anerkennung dieses Gedankens wird die Zukunft der Kirchbautheorie zu einem guten Teil abhängen. Er wird zur Klärung der Anschauungen und zu einer friedlichen Scheidung der zur Zeit wirr durcheinander laufenden und blind auf einander losschlagenden Richtungen in der Kirchbautheorie wesentlich beitragen. Dieser Gedanke lautet: Die reformierte Kirche hat bezüglich des Kirchenbaues zum Teil andere Anschauungen und Bedürfnisse als die lutherische.

Keine neue, verblüffende Entdeckung. Es ist schon von anderen darauf aufmerksam gemacht worden, sogar mehrfach. Aber man hat bisher unterlassen, die nötigen Folgerungen daraus zu ziehen. Es ist nicht zufällig, daß der theoretische und praktische Widerspruch gegen das Eisenacher Regulativ in reformierten Kreisen und solchen, die diesen nahe stehen, am lautesten sich erhoben und am hartnäckigsten sich behauptet hat. Thatsächlich ist das Regulativ, wie schon die Geschichte seiner Entstehung beweist, auf lutherischem Boden gewachsen. Die reformierte Kirche hat aber weder dieselbe Tradition bezüglich des Kirchenbaues noch auch in allen Punkten dieselben liturgischen Anschauungen und dem entsprechend auch nicht genau dieselben gottesdienstlichen Bedürfnisse wie die lutherische. Dies ist, sowenig es bisher beachtet worden ist, so einleuchtend, daß eigentlich nur die Thatsache konstatiert zu werden braucht, wenn auch der Umfang und die Grenzen dieser Differenz erst noch festgestellt werden müssen. Der reformierte Kirchenbau ist von einem andern Gesichtspunkt ausgegangen, indem er sich dem historisch Überkommenen von vorn herein anders gegenüberstellte als der lutherische. Daß er sich thatsächlich auch anders entwickelt hat, lehrt jeder Blick auf die kirchlichen Bauten rein reformierter Gegenden und Länder und kann auch bezüglich der deutschen reformierten Gemeinschaft als feststehend angesehen werden, obwohl hierüber noch weitere Untersuchungen nötig sind, da O. Fritsch im „Kirchenbau des Protestantismus" gerade bei der Darstellung der deutschen Kirchenbauten die beiden Konfessionen nicht genügend auseinander hält, während er sonst häufig auf den Unterschied zwischen lutherischem und reformiertem Kirchenbau hinweist. Daß auch die liturgischen Anschauungen beider Richtungen auseinandergehen, liegt zunächst in Bezug auf einen sehr wichtigen Punkt auf der Hand: die Wertschätzung des Altars. Ist das heilige Abendmahl wesentlich Gemeindefeier, so ist auch der Abendmahlstisch mehr Gemeindetisch als Herrentisch und steht an Würde und Bedeutung zurück hinter der Kanzel, der Stätte, von wo aus Gott, wenn auch durch Menschenmund, zur Gemeinde spricht, der Stätte des Wortes Gottes, welches bei den Reformierten bekanntlich noch in stärkerem Maße als bei den Lutheranern im Vordergrunde des ganzen kirchlichen Lebens steht und fast als einziges Gnadenmittel angesehen wird.

Es ist also vom reformierten Standpunkt ganz folgerichtig gedacht, wenn sie die Kanzel über den Altar gestellt wissen wollen, wie es z. B. in den refor-

Digitized by Google

mierten Niederlanden durchweg geschieht. Wir haben keine Veranlassung und nicht das geringste Recht, den Reformierten unsre lutherischen Anschauungen aufzudrängen, und sollten den Gemeinden, in welchen entschieden reformiertes Bewußtsein noch lebt und entsprechende Traditionen noch wirksam sind, die Freiheit lassen, die Kanzel hinter und über den Altar zu stellen. Wiefern sonst noch die liturgischen Anschauungen der Reformierten und Lutheraner differieren und welche Folgerungen sich daraus etwa für den Kirchenbau beider Konfessionen ergeben, muß einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben, insonderheit die Frage, ob diejenigen liturgischen Anschauungen, welche vom lutherischen Standpunkt aus einen besondern Chor als erforderlich erscheinen lassen, bei dem reformierten in derselben Stärke vorhanden sind. Aber schon das praktische Bedürfnis wird, wenn einmal die Stellung der Kanzel hinter und über dem Altar den reformierten Gemeinden konzediert ist, ein Einschrumpfen des Chores bis zum vollen Verschwinden desselben in solchen Kirchen nach sich ziehen. Man spreche daher den Reformierten das Recht zu, bei ihren Kirchenbauten von der Befolgung der Bestimmungen unter 3 und 6 des Entwurfs abzusehen. Damit würde dem derzeitigen scharfen Gegensatz auf dem Gebiete des Kirchenbaues die Spitze abgebrochen. Will man aber diese Ausnahmebestimmung nicht in das Regulativ aufnehmen, so bezeichne man dasselbe wenigstens in der Überschrift als das, was es ist, nämlich als Regulativ für den Bau evangelisch-lutherischer Kirchen. Doch dürfte der erstere Ausweg mehr zu empfehlen sein, weil im zweiten Falle die reformierte Kirchbaukunst ganz und gar sich selbst überlassen bliebe. Daß aber jene Scheidung in irgend einer Form vollzogen werde, ist von der größten Wichtigkeit und muß unbedingt gefordert werden.

Alle andern Punkte, die etwa noch einer Erklärung bedürfen könnten, sollen unbesprochen bleiben, damit der vorstehende sich um so schärfer heraushebe. Sie sind vergleichsweise minder wichtig, es läßt sich darüber reden, und die Formulierung macht nicht Anspruch auf Vollkommenheit. Es ist eben nur ein Entwurf, der den Zweck hat, eine Vorstellung davon zu geben, wie ungefähr nach des Verfassers Meinung das Regulativ umgestaltet werden müßte, wenn es den früher entwickelten Anforderungen entsprechen und die Fehler ablegen soll, welche der erste Referent der Eisenacher Konferenz dargelegt hat.

1. Das Kirchengebäude ist im Innern so zu gestalten, daß die versammelte Gemeinde sich als ein gegliedertes, aber einheitliches Ganze darstellt und jedes einzelne Gemeindeglied den amtierenden Geistlichen sowohl auf der Kanzel wie am Altar sehen und ohne Mühe verstehen kann.

2. Auf genügende und geeignete Lichtzuführung ist besonders zu achten; auf Einrichtungen zur Beleuchtung der Kirche bei Abendgottesdiensten ist regelmäßig, auf solche zur Erwärmung der Kirche möglichst Bedacht zu nehmen.

3. Die Kirche bedarf eines über den Boden des Kirchenschiffes erhöhten Altarraumes. Alter christlicher Sitte gemäß liegt derselbe in der Regel nach Osten. Er muß in seiner Anlage den Zusammenhang zwischen den Handlungen am Altar und der feiernden Gemeinde erkennen lassen und um den Altar her den für die gottesdienstlichen Handlungen erforderlichen Raum gewähren. Gestühl

für den gewöhnlichen Gebrauch bei Gottesdiensten gehört nicht hinein. Auch dürfen ihn keine Schranken von dem Kirchenschiffe trennen. Im Altarraum soll die künstlerische Ausschmückung ihre bevorzugte Stelle finden.

4. Der Altar darf nicht unmittelbar an der Hinterwand des Chores aufgestellt werden. Um eine oder mehrere Stufen höher als der Chorboden, kann er seitliche Schranken und muß er eine Vorrichtung zum Knieen für die Konfirmanden, Kopulanten und Kommunikanten haben. Den Altar hat als solchen, sofern nicht konfessionelle Gründe entgegenstehen, ein Kruzifix zu bezeichnen, und wenn sich ein architektonischer Aufsatz über ihm erhebt, so hat das damit verbundene Bildwerk, Relief oder Gemälde stets nur eine der Hauptthatsachen des Heils darzustellen. Alle Ausrüstungsgegenstände des Altars müssen würdig, von kirchlicher Form und aus echtem Materiale sein.

5. Der Taufstein findet seinen Platz in der Mittelaxe der Kirche im Chor oder, falls letzterer räumlich beschränkt ist, vor den Stufen desselben. Wo praktische Erwägungen es erforderlich machen, kann er auch in einer besonderen Kapelle neben dem Chor aufgestellt werden. Er darf nicht ersetzt werden durch einen tragbaren Tisch.

6. Die Kanzel darf nicht hinter oder über dem Altar noch überhaupt im Chor stehen. Ihre richtige Stelle ist da, wo Chor und Schiff zusammenstoßen. Ihre Höhe ist nach dem praktischen Bedürfnis zu bestimmen, aber möglichst gering anzunehmen. Der Aufgang zu ihr darf nicht verborgen sein.

7. Die Orgel, bei welcher auch der Vorsänger mit dem Sängerchor voll ausreichenden Platz haben muß, gehört in den Gemeinderaum, und wird am einfachsten auf einer Empore dem Altar gegenüber aufgestellt.

8. Wo Beicht- oder Lehrstuhl sich findet, da gehört jener in den Chor, dieser entweder vor den Altar auf eine der Stufen, die aus dem Schiffe zum Chor emporführen, doch so, daß der Blick der Gemeinde nach dem Altar nicht verhindert werde, oder an einen Pfeiler des Chorbogens, um für den Zweck der Katechese, Bibelstunde ꝛc. vor den Altar hingerückt zu werden.

9. Emporen müssen, wenn sie unvermeidlich sind, so angebracht werden, daß sie sich in das Kirchengebäude organisch eingliedern, die Lichtzuführung nicht behindern und den freien Überblick der Kirche nicht stören. Die hinteren Sitzreihen müssen ansteigen. Mehrere Emporen über einander sind unzulässig.

10. Die Sitze der Gemeinde sind so zu stellen, daß das Auge auf den Altar gerichtet ist. Daß die Gemeindeglieder sich gegenseitig ansehen, ist möglichst zu vermeiden. Vor den Stufen des Chores ist angemessener Raum frei zu lassen. In der Längsaxe führt ein breiter Hauptgang zum Altar.

11. Der Haupteingang wird sich, wofern nicht die Rücksicht auf die zur Kirche führenden Wege dies verbietet, dem Altar gegenüber befinden. Die Anordnung von Vorhallen, mindestens von Windfängen vor jedem Eingang ist meist unerläßlich.

12. Im Grundriß ist bei kleineren Kirchen die oblonge Form zu empfehlen, bei größeren die Kreuzanlage und der Centralbau. Rotunden sind als unzweckmäßig zu verwerfen.

Digitized by Google

13. Bei der Auswahl des Stiles ist einerseits auf das Kirchlich-Würdige Bedacht zu nehmen durch möglichsten Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten christlichen Baustile, andrerseits neben der lokalen Tradition besonders die jeweilige Bauweise und der landschaftliche Charakter der Landesgegend zu berücksichtigen.

Vorhandene Reste älterer Kirchengebäude sind sorgfältig zu schonen und maßgebend zu benutzen.

Die einzelnen Bestandteile des Baues sollen dem Stil der Kirche entsprechen, doch steht bei den zum praktischen Gebrauch bestimmten Gegenständen und Ausrüstungsstücken die Rücksicht auf die zweckmäßige Verwendbarkeit voran.

14. Der Kirchenbau verlangt dauerhaftes Material und solide Herstellung, ohne täuschenden Bewurf und Anstrich. Wenn z. B. für den Innenbau die Holzkonstruktion gewählt wird, welche der Akustik besonders in der Überdachung günstig ist, so darf sie nicht den Schein des Steinbaues annehmen. Der Altarraum ist jedenfalls massiv einzuwölben.

15. Ein Turm sollte nirgends fehlen, wo die Mittel irgend ausreichen. Er kann über dem Haupteingang der Kirche oder auch zur Seite des westlichen oder östlichen Giebels seinen Platz finden. In allen Fällen ist darauf zu achten, daß er in organischer Beziehung zur Kirche stehe und seine Räumlichkeiten mit der Gesamtanlage zweckmäßig verbunden werden.

16. Die Kirche bedarf einer Sakristei, nicht als Einbau, sondern als Anbau, neben dem Chor, geräumig, hell, trocken, heizbar, von kirchenwürdiger Anlage und Ausstattung. Ihr Eingang zur Kirche ist so zu legen, daß der Geistliche vom Gemeinderaum aus den Chor betritt.

17. Bei jeder Kirche muß ein Raum vorhanden sein, wo die Paramente und sonstigen zum kirchlichen Gebrauch bestimmten Gegenstände sowie auch die Werkzeuge zur Reinhaltung des Gebäudes aufbewahrt werden und vor schädlichen Einwirkungen durch Feuchtigkeit, Mottenfraß u. dergl. gesichert sind.

18. Mit der Kirche können auch nach Bedürfnis noch andere Räumlichkeiten verbunden werden, welche dem spezifisch kirchlichen Leben der Gemeinde zu dienen bestimmt sind, wie ein Raum für Bibelstunden, Missionsstunden, Beichthandlungen, eventuell auch für Gesangsübungen des Kirchenchors, Sitzungen der Gemeindevertretung und Konfirmandenunterricht, soweit nicht für die letztgenannten Zwecke im Gemeindehaus oder Pfarrhaus Vorsorge getroffen ist.

19. Bei umfassenderen Restaurierungen von Kirchen finden die Vorschriften unter Nr. 13 sinngemäße Anwendung.

20. Bei Gemeinden reformierter Konfession und Tradition kann von der Befolgung der Vorschriften unter Nr. 3 und 6 Abstand genommen werden. Im übrigen sind vorstehende Grundsätze für den evangelischen Kirchenbau von den Bauherren sorgfältig zu beachten und von den kirchlichen Behörden auf jeder Stufe geltend zu machen.

Digitized by Google

# Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.

## (II. Band, 1. Abteilung, Mittelalter.)

(Fortsetzung.)

Bei der Beurteilung der Baukunst im Zeitalter der Karolinger und Ottonen sträubt sich Kraus mit geteiltem Herzen gegen die — wie mir scheint zutreffende — Auffassung Dehios, wonach schon hier die romanische Bauweise erwachsen ist. Wenn man freilich (wie Kraus S. 101) das Wesentliche der romanischen Bauweise im Gewölbe sieht, kann man dieser Auffassung nicht zustimmen. Dehio hat gezeigt, daß durch das System der Überwölbung die romanische Bauweise über sich selbst hinausgeführt wird zur Gotik. Die flachgedeckte Basilika des 11. Jahrhunderts aber ist reife Frucht der architektonischen Bemühungen im Zeitalter der Ottonen und der Karolinger. Zuerst sind die neuen Raumgedanken — die durch rituelle Rücksichten hervorgerufen waren — entwickelt worden: die kreuzförmige Basilika (entstanden durch Einfügung eines Chorarms), die Turmgruppen, Hallenkrypten u. s. w.; dann die nationale Formensprache, deren meiste Motive offenbar dem Holzbau entnommen sind, andere der merowingischen Ornamentik. Auch der sogenannte romanische Formenschatz ist nicht erst nach dem Jahr 1000 gefunden worden. Die Behauptung von einem Niedergang der Baukunst im 10. Jahrhundert kann ich höchstens für Italien zugeben. Ich verweise auf das Westwerk des Essener Münsters, auf die Kirche von Gernrode, auf den Münsterbau des Majolus in Cluny. Daß die Kirchenbauten des 11. Jahrhunderts dennoch ein anderes Gepräge haben als die der vorhergehenden Jahrhunderte, ist vornehmlich der Klosterorganisation von Cluny und Hirsau zu danken, deren Bedeutung ich noch mehr als hier geschah, hervorgehoben sehen möchte. Es war eine abermalige Renaissance nach der karolingischen in Frankreich und der ottonischen in Deutschland, eine Erneuerung der altkirchlichen Basilika und zugleich eine Entfaltung des germanischen Formensinns. Durch diese Rückkehr zum antiken Typus der Basilika sind auch die Doppelanlagen (mit Gegenchor und Gegenquerschiff samt Turmgruppen) wieder abgekommen; ebenso der Stützenwechsel, der in der Central- und Gewölbearchitektur zu Hause, in der holzgedeckten Basilika ein Gast ist. Ich sehe auch in den Bildwerken des 11. und 12. Jahrhunderts die direkten Nachkommen von denen der ottonischen Periode. Der Stil des 10. Jahrhunderts, erstarrt in architektonischer Regel, das ist der „romanische" in den bildenden Künsten. Daß die kirchliche Bildnerei der hochromanischen Epoche einen mehr mittelalterlichen Eindruck macht als die frühromanische, hängt auch mit der düster-phantastischen Symbolornamentik zusammen, deren Anfänge (Drachenmuster u. dgl.) freilich viel weiter zurückreichen. Die spätromanische Architektur sodann ist wesentlich durch das Gewölbsystem bedingt. Die bei Kraus wieder vorgetragene Auffassung von der Baugeschichte der Ambrosiusbasilika ist von den besten Kennern (auch von Dehio nachträglich) aufgegeben. Die Sache ist wichtig für die ganze Geschichte der mittelalterlichen Baukunst.

Bei der Abhandlung über die karolingisch-ottonische Bilderbibel ist der Ver-

Digitized by Google

faſſer in ſeinem Element. Die Auswahl der Evangelienbilder wird zurückgeführt auf die Perikopenordnung und die Homilien beim Gottesdienſt der Benediktiner. Sogar eine engere Auswahl läßt ſich in der karolingiſchen Litteratur (Muſterpredigt) belegen und aus der gallicaniſchen Liturgie ableiten. Die Wunder, die in Oberzell auf Reichenau geſchildert ſind, gehören zu dieſer Reihe. Sie ſollten am Sonntag geſchehen ſein und waren als Erweiſe der göttlichen Herrlichkeit Chriſti aufgeführt.

In der byzantiniſchen Frage vertritt Kraus, wie in ſeinen früheren Veröffentlichungen, eine extreme Stellung, doch mehr im Grundſatz als im konkreten Fall. Er iſt bemüht, den byzantiniſchen Einfluß, wo es irgend geht, zurückzuweiſen, aber er weiß, daß es an ſehr vielen Punkten nicht geht. Warum er des Cennini Urteil, daß Giotto die Malerei aus dem Griechiſchen ins Lateiniſche überführt habe, nicht zugeben will, kann ich nicht verſtehen.

Daß die abendländiſche Kunſt im ganzen ſelbſtändig vorgegangen iſt, wird niemand beſtreiten. Ausnahmen beſtätigen die Regel; und eine ſolche, eine Epiſode iſt die Kunſt des Cimabue und Duccio oder die Neigung Ottos III für das Byzantiniſche. Kraus legt Nachdruck auf den Mangel litterariſcher Beziehungen zwiſchen Morgenland und Abendland, der ſeit dem 6. Jahrhundert beſtehe; und auf die Unkenntnis der griechiſchen Sprache bei den Lateinern. Der letztere Umſtand ſchloß aber künſtleriſche Nachahmung ſo wenig aus, als heutzutage unſere Unkenntnis des Japaniſchen den Japanismus verhindert. Und der Mangel litterariſcher Beziehungen war auch nach dem Bilderſtreit — der ins Frankenreich herein geſpielt hat — und nach dem Schisma keineswegs ein völliger. Manches ſpätgriechiſche Schriftwerk iſt in die lateiniſche und die nationalen Litteraturen übergegangen; wie die große Legendenſammlung des Metaphraſtes, welche der Legenda aurea zugrunde liegt. So ſind auch noch ſpätbyzantiniſche Bildertypen herübergekommen; wie die ſogenannte Deëſis oder die mittelalterliche Kompoſition des Todes der Maria. Ferner gewiſſe Techniken, von denen das auch Kraus nicht beſtreitet. Im Hinblick auf den Export verweiſt er ſelbſt auf die Vermittlung Süditaliens. Die Vermittler werden vornehmlich die Mönche geweſen ſein, auch die von Monte Caſſino u. a. Sogar fern in Deutſchland iſt manchmal direkte Nachahmung eines byzantiniſchen Kunſtwerks in Stil und Typen nachzuweiſen, bis ins 13. Jahrhundert; z. B. an dem gemalten Antependium aus Soeſt in Berlin.

Der Abſchnitt über die romaniſche Architektur iſt nicht frei von Verſehen, er bleibt auch inhaltlich hinter anderen neueren Darſtellungen zurück. Die Statiſtik der Denkmäler iſt ziemlich planlos. Es könnte freilich auch nicht viel dabei herauskommen; wichtiger iſt eine Charakteriſtik der provinzialen Typen. Die Zimmerkunſt der norwegiſchen Stabkirchen hätte eine Darſtellung (nach Dietrichſohns Publikation) wohl verdient. Kraus erinnert daran, daß von einer franzöſiſchen Kunſt in der romaniſchen Periode eigentlich noch gar nicht die Rede ſein kann. So mag man ſie weſtfränkiſch, gallonormanniſch, burgundiſch, provencaliſch u. ſ. w. nennen; immerhin gehen einige Züge faſt überall durch, gallorömiſche Erinnerungen. Aber man ſollte auch in der deutſchen Kunſtgeſchichte daran denken

Digitized by Google

und z. B. den Dom zu Augsburg nicht der bairischen Kunst zuschreiben. Die Behauptung, daß die Gotik keineswegs eine spezifisch französische Kunst zu nennen sei, wird von Kraus wohl begründet. Die Gotik ist der Baustil, zu dem die Germanen vorbestimmt waren. Die Erfinder waren noch keine Franzosen. Ranke setzt das Erwachen eines französischen Nationalgefühls erst um 1215. Das opus francigenum, von dem die Wimpfener Chronik spricht, bedeutet wahrscheinlich nichts weiter als Quaderwerk (Reimers). Die These Gurlitts, daß erst am Ausgang des Mittelalters die Predigtkirche in der Hallenform gefunden worden sei, läßt Kraus nicht gelten (ohne sie zu widerlegen); die Kirchen des Mittelalters seien schon Predigtkirchen. Dem Dominikanerorden schreibt er die bedeutendste Kunstthätigkeit im späteren Mittelalter zu. In Florenz, an S. Maria Novella haben sie eine große Bauschule gehabt, ähnlich in Straßburg. Die Laienhütten, meint er, hätten mit dem Gebot des Schweigens bei der Arbeit zugleich die Zeichensprache von den Benediktinern überkommen, und das möge zu der Vorstellung von ihrer Geheimwissenschaft beigetragen haben. Dehios Theorie von der Triangulation im Mittelalter lehnt er ab mit Berufung auf den Praktiker Reimers, ebenso die neuerdings wieder aufgenommene vom Goldenen Schnitt in der Baukunst.

Das 16. und 17. Buch behandeln kurz die Plastik und Malerei im Zeitalter des nationalen Stils des Nordens (im 11. bis 15. Jahrhundert; teilweise noch später). Ich erlaube mir dazu nur ein paar Bemerkungen. Die „naturalistisch-antikisierende" Bildhauerei des 13. Jahrhunderts in Deutschland (Straßburg, Bamberg, Sachsen) ist gewiß nicht unabhängig von der Entwicklung des monumentalen Stils in Frankreich; italienische Einflüsse oder Erinnerungen sind nicht ausgeschlossen. Diese Bildwerke an frühgotischen Bauten romanisch zu nennen scheint mir unrichtig. Gotisch sind sie freilich auch nicht, die Manier, welche von der Architektur beherrscht ist, kam erst später auf. Der Christuskopf aus Capua, den Kraus mitteilt, ist hochinteressant. Diese süditalischen und römischen Skulpturen der naturalistisch-antikisierenden Richtung sind eigentlich merkwürdiger als die toskanischen und oberitalienischen vor den Pisani. (Die Reliefbilder aus S. Ansano im Dom zu Siena sind eher von einem Nachfolger als Vorläufer des Niccolo Pisano.) (Fortsetzung folgt.)

Dettingen a. E. E. Gradmann.

## Chronik.

Im Kunstsalon Neumann zu München ist zur Zeit eine kleine **Sammlung von Uhde's Arbeiten** ausgestellt, die zum größten Teil aus dem letzten Jahre stammen. Sehr ansprechend ist eine kleine stimmungsvolle heilige Familie, die, vielleicht mehr als wünschenswert ist, an die sogenannten Holzhackerfamilien Rembrandts erinnert. Der Gang nach Emmaus zeigt uns Christus zwischen den beiden Jüngern im letzten Abendlicht durch den Wald schreitend. Es ist weniger weit ausgeführt als die heilige Familie. Was wir sehen, läßt uns wünschen, daß das lebendig bewegte, glücklich angelegte Bild seinen völligen Abschluß finde. Farbe und Ton sind beide sehr tief. Ein reizendes Bildchen an menschlicher Auffassung und malerischer Durchführung ist der Abschied des jungen Tobias von seinen Eltern. Uhde faßt — gegen den biblischen Bericht — in freier Umdichtung den Tobias als halbes Kind mit blonden Locken auf. Die Scene

geht in einem engen Hause vor sich. Vor der offenen Hausthüre wartet in kühler Morgenfrische der Engel. Die Eltern sind vom ersten Stock zur Begleitung ihres Sohnes heruntergegangen, sie stehen auf den letzten Stufen der Treppe und nehmen freundlichen, aber sorgenvoll bewegten Abschied von ihrem Kinde, das schon heiter zur frohen Reise drängt. Daneben zwei ältere Werke Uhde's: der Gang nach Bethlehem, und dann das Abendmahl, das vor mehr als zehn Jahren zum erstenmal ausgestellt war und auch in unserem Blatte wiederholt besprochen worden ist.

## Briefkasten der Redaktion.

**Frau v. Z. in B., Pommern.** Sie fragen nach einer geeigneten Inschrift für eine Uhr sowie für ein Pfarrhaus. Manch guter und frommer Spruch ist uns an „Haus und Gerät" aus alter Zeit erhalten, und es ist gewiß recht und schön, wenn Sie diese Sitte, die erst in der Mitte unseres Jahrhunderts ausstarb, wieder beleben. Für Ihren nächsten Zweck könnten wir raten: an eine Uhr, alte Sprüche wie:

So geht die Zeit
Zur Ewigkeit.

Hin geht die Zeit,
Her kommt der Tod,
O Mensch, thu recht
Und fürchte Gott.

Aus der Bibel: Meine Zeit stehet in deinen Händen. Ps. 31, V. 16.
Aus dem Gesangbuch: Jeder Schritt der Zeit
Wallt zur Ewigkeit.

Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb' in Ewigkeit.

An ein Pfarrhaus: alte Sprüche wie:

Alles mit Gott,
So hat's keine Not.

Der göttliche Segen erfülle das Haus
Und die da gehen ein und aus.

Aus der Bibel: Friede sei mit euch! Luk. 24, 36. — Friede sei mit allen, die in Christo Jesu sind! 1. Petr. 5, 14. — Der Herr segne dich und behüte dich. 4. Mose 6, 24. — Bauet euch zum geistlichen Hause. 1. Petr. 2, 5.
Aus dem Gesangbuch: Ach bleib mit deiner Gnade bei uns, Herr Jesu Christ!
Mit besonderer Beziehung auf die Thüre:

Komm, o mein Heiland Jesu Christ,
Des Herzens Thür' dir offen ist.

Vielleicht wissen unsere Leser noch weiteren guten Rat.

Inhalt: Zwei große Tote. (Schluß.) — Die evangelische Garnisonkirche in Straßburg. Mit Abbildung. — Entwurf zu einem Kirchbau-Regulativ. Von P. Brathe. — Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. (Forts.) — Chronik. — Briefkasten der Redaktion.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

März 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 3.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz**,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.

### (II. Band, 1. Abteilung, Mittelalter.)

Von Dr. E. Gradmann in Stuttgart. (Fortsetzung.)

Das Wertvollste an dem neuen Halbband ist das 19. Buch, welches die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst — unter Zuziehung der neueren bis auf die Gegenwart — behandelt und fast zweihundert Seiten einnimmt. Es ist ohne Zweifel trotz dieser gedrängten Kürze die beste Arbeit über diesen Gegenstand und unentbehrlich für jeden, der die neuere Kunstgeschichte studiert. Der Verfasser empfiehlt die Beschränkung auf einzelne Diözesen oder Provinzen als den richtigen Weg für weitere Bearbeitung dieses Stoffs. Seine Ausführungen wecken aber noch mehr die Lust, bestimmte Zeitperioden durchzugehen und deren religiöse Kunstvorstellungen als Illustration der Kirchengeschichte, als eine „monumentale Theologie" zusammenzufassen. Die Quellen der mittel-

alterlichen Kunstvorstellungen werden von Kraus umständlich erörtert. Der theologische Apparat, den Kraus dem Kunsthistoriker vorschreibt, könnte einen fast abschrecken. „Wer die Ikonographie des Mittelalters studieren will, muß die hymnologischen Sammelwerke fortwährend auf seinem Tisch haben" — und außerdem so ziemlich alle Scholastiker, Mystiker, Liturgiker und Historiker des Mittelalters!

Kraus will vor allem die Elemente, welche die christliche Volksphantasie befruchtet haben, unterschieden wissen von den Vorstellungen, welche selbst Produkte der Volksphantasie sind, also die primären Quellen der Ikonographie von den sekundären. Zu den letzteren rechnet er die Predigten, Dichtungen, Legenden, Visionen u. dergl. Sicherlich mit Recht. (Ein Werturteil über die historische Wichtigkeit der verschiedenen Quellen liegt natürlich nicht in dieser Unterscheidung.) Aber die Reihe der primären Quellen, die Kraus aufstellt (S. 269), wird wohl auf Bedenken — logische und historische — stoßen: Bibel samt Apokryphen, kirchliche Liturgie, Katechismus, christliche Antike, vorchristliche Mythe, antike Sage und Geschichte, Physiologus und Bestiarien, germanische Mythologie, Volksüberlieferungen und Volkssitten, Spiele, Schauspiele, Mysterien, politische Leidenschaften und kirchenpolitische Vorgänge. Unwillkürlich wird der Leser diese Reihe besser zu ordnen suchen, was glücklicherweise nicht schwer ist. Aber das sind Formalitäten, die dem Wert der Arbeit keinen Eintrag thun. Die heil. Schrift, urteilt der Verfasser, sei den für den Kunstbetrieb maßgebenden Kreisen in den älteren Jahrhunderten des Christentums durchaus geläufig gewesen und den Benediktinern insbesondere durch die Lesungen im Chordienst geläufig geblieben. Im dreizehnten Jahrhundert aber haben Weltgeistliche und Laien die Kunstübung an sich gezogen. Da sei die Bibelkenntnis nur noch durch die Perikopen und die Predigt, das Brevier, die Dichtung und das geistliche Schauspiel vermittelt gewesen. (Übrigens beginnen zu derselben Zeit die Bibelübersetzungen in Frankreich, Deutschland, England; aber freilich kommen sie nicht unter das gemeine Volk.)

Kraus bespricht sodann die typologische Auffassung der biblischen Geschichte; sie ist hauptsächlich im zwölften Jahrhundert ausgebildet worden. „Viele von den Typologien mögen Träume gewesen sein; in vielen aber waren tiefe und fruchtbare Gedanken verschlossen, welche nicht zum Vorteil der gesamten Lebensauffassung seitens der Renaissance und ihres Subjektivismus auf die Seite geworfen und vergessen wurden." Ich gestehe, daß ich zweifle, ob die Kunst von dieser Scholastik mehr Nachteil oder Vorteil gehabt hat.

Eine zweite Klasse biblischer Bilder sind allegorisch gemeint; Kraus rechnet hieher nicht nur die Parabelillustrationen, sondern auch die Traumbilder und Visionen aus der Bibel. Man wird doch fragen, ob die Illustrationen vom barmherzigen Samariter, vom reichen Prasser und armen Lazarus oder vom Traum Jakobs u. a., die hier aufgeführt sind, wirklich Allegorien seien? Bei den Griechen sind sie gern allegorisch aufgefaßt und illustriert worden, z. B. der Samariter als Christus, aber bei den Abendländern eben nicht so, sondern wörtlich und historisch.

Die großen historischen Bilderreihen der gotischen Kathedralen zeigen neben

Digitized by Google

dem Fortwirken der Typologie ein encyklopädisches Prinzip: Die Geschichte der Kirche wird als Fortsetzung des Erlösungswerks hereingenommen. Ja, die ganze Weltgeschichte wird auf dies Mysterium bezogen und die ganze Kreatur; das Altertum mit seinen Propheten und Sibyllen und schließlich die Geschichte der eigenen Nation. Kraus verweist auf die vorangegangenen religiösen oder kirchenpolitischen Kämpfe, sie habe eine tiefere Auffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Kirche als der Braut Christi herbeigeführt. Man kann diese encyklopädische Tendenz aber auch im Gegenteil als ein Anzeichen der Verweltlichung oder doch Erweiterung des geistigen Gesichtskreises beurteilen, ohne den religiösen Grundgedanken in Abrede zu ziehen, sowenig als bei der aristotelischen Scholastik.

Kraus bespricht dann die verschiedenen typologischen Erbauungsbücher, die (unzutreffend) sogenannte Armenbibel, sogenannte Bilderbibel u. s. w. Er schließt sich der Meinung an, daß die „Armenbibel" eine Art von Malerbuch gewesen sei. Wer die Kirchenmalereien des vierzehnten Jahrhunderts in Schwaben kennt (z. B. diejenigen in der Reutlinger Marienkirche), wird dem zustimmen. Dann kommen die typologischen Einzelbilder: Der Stammbaum Christi, Adam und Eva und Salomo als Vorbilder des Erlösers oder seiner Mutter, die Patriarchen und Propheten, Rahel und Lea als Typen des beschaulichen und thätigen Lebens, (der Maria und Martha) u. a. Manche Vorstellungen sind freilich kaum mehr als biblische zu bezeichnen, z. B. beim Lebensbaum die aus Bonaventura geschöpften. Die biblische Geschichte selber kommt entschieden zu kurz. Als ob es gar keine einfältige Bibelillustration zum Alten Testament mehr gegeben hätte in den zahllosen Bibelwerken und Psaltern aus allen Jahrhunderten des Mittelalters. Zu dem Christusideal erlaube ich mir zu erinnern an die byzantinische Gemme, die den Christustypus im fünfzehnten Jahrhundert vielfach beeinflußt **haben soll**, weil sie als echtes Bildnis des Herrn vom Sultan an den Papst überschickt war. Beim „Typus der Madonna" — die nachher bei den Legendenbildern wiederkehrt — wird die übliche Farbe ihrer Kleidung, rot und blau, auf die Farbensymbolik zurückgeführt (wie bei Dantes Beatrice). Historisch glaube ich diese Leibfarben der göttlichen Personen auf die antiken Purpurfarben zurückführen zu sollen. Als „marianische Geheimnisse" werden sodann die Kindheitsgeschichten von Christus (einschließlich der legendarischen) aufgeführt mit umfassender Kenntnis der Bilddenkmäler und seinem Sinn für das Künstlerische; z. B. für die Kontraste in Scenen wie der Darstellung im Tempel. Als Probe der Behandlung diene die Epiphanie; da wird gezeigt, wann die Weisen als Könige auftreten, wo ihre Namen auftauchen, wann sie nach dem Alter unterschieden werden, wann nach der Rasse (entsprechend den Söhnen Noahs), wie die Hauptpersonen in dramatische Aktion versetzt werden, wie das Gefolge genrehaft behandelt und der landschaftliche Hintergrund eingeführt wird und wie die Stifter auf die Scene treten. Bei der Flucht nach Ägypten werden die verschiedenen Legenden vollständig aufgeführt u. s. w. Daß die Darstellungen der heiligen Familie und die Bilder aus der Kindheit Jesu erst der neueren Kunst angehören, ist bezeichnend für die Zeiten sowie für die Gegenstände. Es liegt eine Geschichte der Frömmigkeit in der genetischen Darstellung der Ikonographie. Von den

Digitized by Google

Wundern Jeſu Chriſti hat das hohe Mittelalter weniger Gebrauch gemacht als die Zeit der Ottonen. Warum? Kraus meint: weil die ſpätere Zeit gläubiger war (?). Dagegen liebt das hohe Mittelalter die Paſſion, die dem Altertum (wenigſtens in der bildenden Kunſt, nicht ſo ſehr in der Litteratur) faſt fremd war. Die asketiſch-myſtiſche Betrachtung der Leidensgeſchichte iſt getragen von dem Mönchtum (ſeit St. Bernhard). Bei den Bildern der Verklärung Chriſti iſt der Übergang von der ſymboliſch-ſchematiſchen Darſtellung der Nachantike zur modernen realiſtiſch-maleriſchen bezeichnend für die Entwicklung der Kunſt. Den Abſchied Jeſu von Maria vor dem Leidensgang leitet Kraus aus myſtiſchen Viſionen (welchen?) ab. In Bezug auf die Darſtellung des Abendmahls tritt er Dobberts Aufſtellungen entgegen; und mit guten Gründen, wenn es auch nicht gerade leicht iſt, der Beweisführung zu folgen. Es giebt zwei Grundtypen der Darſtellung; bei der einen wird das erſte heil. Abendmahl geſchildert, ein myſtiſches

Das Abendmahl. Skulptur von Salcillo. In der Jeſuskirche zu Murcia.
(Aus Kraus, Geſchichte der chriſtlichen Kunſt.)

Zeremonienbild, bei der anderen das letzte Mahl Jeſu mit ſeinen Jüngern, deſſen fruchtbarſter Moment die Ankündigung des Verrats iſt, ein dramatiſches Hiſtorienbild. Beide Auffaſſungen gehen zurück bis auf die altkirchliche Kunſt und erhalten ſich in beiden Kirchenhälften neben einander. Dobbert glaubte zu bemerken, daß in der hiſtoriſchen Auffaſſung Griechen und Lateiner auseinander gegangen ſeien; jene haben ſich an den Text nach Matthäus gehalten, dieſe an den johanneiſchen. Nur die Lateiner hätten demnach das gemeinſame Zugreifen Jeſu und Judas nach der Schüſſel. Die Denkmälerſtatiſtik ergiebt auf beiden Seiten ſo viele Ausnahmen, daß die behauptete Regel dahinfällt. Es iſt auch von vornherein wahrſcheinlicher, daß man hüben und drüben eine Harmonie der evangeliſchen Berichte für die Schilderung zu Grund legte wie die Vorſchrift im Malerbuch vom Athos. Fra Angelicos Abendmahl erinnert unſeren Autor an eine ſchöne Stelle bei Suſo, den er überhaupt — neben Dante — gerne anführt. In der Kompoſition von Cornelius (zum Glaubensſchild) lieſt er dem Ausdruck der Jünger alles das ab, „was als Ahnung kommender Dinge, als

Konsequenz des hier geschehenen Wunders der Liebe ihnen vor der Seele stand", nämlich die Geschichte der Kirche (S. 301) [?].

Bei der Passion tritt immer wieder der hohe Vorzug der italienischen Kunst hervor, daß sie bei allem Pathos einen monumentalen Charakter behält, eine

Kreuzigung Christi. Marienkirche zu Lübeck.
(Aus Kraus, Geschichte der christlichen Kunst.)

gewisse Feierlichkeit, welche namentlich dem Eindruck der Person des Erlösers zu gut kommt. Duccio — den Kraus zu den Meistern der Frührenaissance zählt, trotz seinem Byzantinismus — eröffnet mit Giotto die klassische Periode der Passionsdarstellungen. Fra Angelico macht Andachtsbilder daraus, worin die Lyrik das Dramatische überwiegt und die Einführung von Heiligen der Nachwelt den Vorgang ins Zeitlose, in mystische Gegenwart rückt. (Doch nicht er allein

oder auch nur zuerst; die Kunst im Dienst des Franziskanerordens that es schon lang zuvor; und die Verehrung zum Gekreuzigten ist schon in der Karolingerzeit auf Widmungsblättern bildlich dargestellt worden. Im vierzehnten Jahrhundert waren Passionsandachtsbilder namentlich in Deutschland sehr verbreitet.)

Bei der Geißelung hätte uns ein Archäologe wie der Herr Verfasser wohl sagen können, woher eigentlich das Motiv der Säule stammt. (So viel ich mich im Augenblick erinnere, wird sie zuerst im Dittochäon genannt.) Die Darstellung der Dornenkrönung und der Verspottung gehört wesentlich der Richtung der christlichen Kunst an, die im elften Jahrhundert anhebt. Der Vorwurf wird besonders beliebt bei Luini und den Lombarden, aber auch bei den Niederländern (Memlings Ecce homo). An diese Historien schließen sich die Andachtsbilder der „Erbärmde" oder des „Schmerzensmannes", über die man auch nach Kraus' und Kepplers Ausführungen noch weitere Aufklärung wünscht. Die Messe des heiligen Gregor gehört doch kaum hieher, wiewohl der sakramentale Christus von dem leidenden schwer zu scheiden ist. Die Nägelmale geben, wie ich glaube, doch die Möglichkeit, den toten, auferstandenen oder sakramentalen Christus von dem leidenden zu unterscheiden; Ausnahmen zugegeben. Auch der Christus in der Kelter gehört nicht in diese Reihe; es ist eine Allegorie. Die Bibelstellen Jes. 63, 3; Offenb. 14, 19 u. 19, 15 gehen eigentlich nicht auf die Passion. Die Deutung des mittelalterlichen Kelterbildes findet sich bei Herrad v. Landsberg, vgl. die sogen. Hostienmühlen. Ich erlaube mir als wichtige Denkmäler nachzutragen: Die Miniatur bei Herrad und das Wandgemälde in Kleinkomburg. Dürers „Christus im Elend" ist und bleibt ein Rätsel, wenn dem großen Meister nicht ein Lapsus vorgekommen ist; die Nägelmale erlauben nicht, ihn mit dem „Christus im Kerker" — der noch jetzt als Andachtsbild beliebt ist — zusammenzufassen.

Der Wahrnehmung (S. 307), daß die byzantinische Kunst früher — seit dem elften Jahrhundert — das Leiden und die menschliche Schwäche Jesu in den Passionsbildern betone, stimme ich ebenso zu wie der erläuternden Bemerkung, daß in beiden Teilen der Christenheit eben gleiche psychologische Wandlungen allmählich zu dem gleichen (künstlerischen) Resultat geführt haben. In der abendländischen Kunst habe aber doch ein starker Nachhall der Antike einerseits und andererseits die germanische Auffassung von Christus als Siegesherzog die sogenannten idealen Passionsdarstellungen begünstigt. Ob der Nachhall der Antike bei den Lateinern stärker gewesen ist als bei den Griechen, kann man billig bezweifeln. Aber allerdings regt sich im zehnten Jahrhundert bei den Griechen ein Naturalismus, der zu jener Zeit im Abendland nur ganz vereinzelt auftaucht. Bei uns wird das Leiden Christi erst seit Ende des dreizehnten Jahrhunderts absichtlich ausgemalt. Jetzt trägt Christus auch am Kreuz die Dornenkrone — wie übrigens schon Origenes und Tertullian angenommen haben — anstatt der Königskrone, die das zwölfte Jahrhundert ihm gegeben. Doch Giotto läßt die Not des kreuztragenden Christus sich mehr nur im Schmerz der Frauen spiegeln. Fra Angelico macht auch daraus ein Andachtsbild; das bei späteren zum Brustbild zusammenschrumpft. Das Barockzeitalter — doch auch schon Rafael (nach

Schongauer) — legt den Nachdruck bezeichnenderweise auf den „Spasimo", das Zusammenbrechen des Heilands unter seiner Last. Die Darstellung, wie Christus ans Kreuz hinaufsteigt, wird von Kraus wohl mit Recht aus Bonaventura abgeleitet. (Es darf aber auch an 1 Petri 2, 24 erinnert werden.) Zu den seltenen Beispielen dieser Darstellung — Mrs. Jameson kennt eine, Kraus glaubt sich zu erinnern, daß er solche auch in altdeutschen Holzschnitten gesehen — kann ich (nach Repertorium XVII S. 236) eine hinzufügen, die in englischem Privatbesitz ist und der Schule des Giotto zugeschrieben wird. Die (historisch unwahrscheinliche) Aufrichtung des Kreuzes ist wieder ein bezeichnendes Motiv des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Bei der Kreuzigung unterscheidet Kraus zehn Typen, welche zwischen dem sechsten und sechzehnten Jahrhundert aufgekommen seien. Davon ist aber gleich der erste, durch das Londoner Elfenbein und die Schnitzerei der Thür von S. Sabina in Rom vertreten, älter. Der dritte — das Lamm am Kreuzmittel — gehört gar nicht hieher, da es eben keine Darstellung des Gekreuzigten, sondern eine Allegorie ist. Den zweiten „spätrömisch-abendländischen" vermag ich nach der hier gegebenen Kennzeichnung nicht als festen Typus zu erkennen. Den fünften „irisch-angelsächsischen" bezeichnet Kraus selbst als eine „Abart des lateinischen Stils" (des einen antiken Typus, würde ich sagen); und den sechsten „karolingisch-ottonischen" wieder als eine Modifikation des fünften. (Ich finde auch hier wieder zwei verschiedene Typen.) Die romanische Kunst ist nur eine Fortsetzung der karolingischen und ottonischen. Mir scheint, daß doch Stockbauer Recht behält, wenn er zwei Haupttypen unterscheidet, die aus der christlichen Antike stammen, in beide Kirchenhälften übergehen und in der abendländischen bis zum Ende des Romanismus neben einander bestehen: einen „idealen" und einen realistischen; oder besser: einen, der das Leiden des Gottmenschen und einen anderen, der die göttliche Würde des Leidenden betont, einen schmachvollen und einen ehrenvollen. Die ältere Kunst behalf sich bei dem letzteren mit äußerlichen Mitteln, dem langen Purpurrock und der Königskrone, den offenen Augen und der aufrechten Haltung des Hauptes und des Leibes, der darum auch wohl auf ein (anstatt des historischen Sitzpflocks erfundenes) Trittbrett gestellt wird. Die neuere Kunst, seit der Zeit der Gotik, sucht den erhabenen Charakter des im Tod Siegreichen mit der natürlichen Darstellung des Gekreuzigten zu verbinden, so daß thatsächlich die beiden Typen verschmelzen, während scheinbar nur der realistische sich erhält. Die Kunst ist so zurückgekehrt zu ihrem Ausgangspunkt, denn die beiden ältesten christlichen Bilder des Gekreuzigen hatten ihn auch unbefangen so dargestellt, wie man damals sich dachte, daß er in Wirklichkeit ausgesehen habe; nur daß noch kein Anspruch an den Ausdruck erhoben wurde, da es sich eben nur um die Darstellung der Thatsache inmitten einer historischen Reihe handelte.

Daß bei den Griechen im elften Jahrhundert der Typus des am Kreuz leidenden, sterbenden oder gestorbenen Christus bevorzugt war, ist bekanntlich authentisch bezeugt worden im Kirchenstreit zwischen Griechen und Lateinern (um 1050). Einen sterbenden Menschen zeigt ihr am Kreuz, klagt der römische

Kardinal; und der Patriarch erwidert: Wir bilden den Gekreuzigten nur natürlich, ihr aber unnatürlich. Und die Viterbesen zerstörten um dieselbe Zeit Ferentinum, angeblich weil die Ferentiner einen Christus am Kreuz mit offenen Augen dargestellt hätten, anstatt nach der orthodoxen Weise. Kraus macht darauf aufmerksam, daß die Praxis in der Feier des Erlöserleidens bei den Griechen eine andere gewesen sei als bei den Lateinern. Jenen war der Karfreitag das Hauptfest und schon um die Todesstunde hoben sie das Fasten auf. Die Lateiner legten von jeher den Hauptnachdruck auf die Auferstehung und das Osterfest. Bei ihnen habe darum auch in der Ikonographie des Gekreuzigten die liturgische Absicht über die historische gesiegt; ebenso wie in der kirchlichen Poesie der Hymnen. Natürlich fragt der Leser weiter: Woher diese verschiedene liturgische Praxis? Die Antwort muß man in der Dogmengeschichte suchen. Denn gewiß war auf beiden Seiten ein dogmatisches Interesse maßgebend, nicht etwa ein ästhetisches Motiv.

Das statuarische Kruzifixbild scheint in der Karolingerzeit aufgekommen zu sein. (In dieser Zeit erscheint es auch in Handschriften — in den Sakramentarien, wo es vom Priester bei der Messe geküßt wurde — als gemaltes Andachtsbild.) In der romanischen Periode wird es öffentliches Symbol des Christentums (Markt- und Mordkreuze u. s. w.). Das romanische Kruzifixbild ist eine Illustration des Regnabit a ligno Deus, das die Kirche am Passionssonntag singt. Daneben macht sich in der Darstellung des toten Leibes ein roher, oft abschreckender Naturalismus geltend, namentlich in den rheinischen Guß- und Schmelzwerken; neben steifkonventioneller Behandlung des Beiwerks, Lendenschurzes u. s. w. Die Idee des Siegeskönigs tritt zurück im dreizehnten Jahrhundert. Kraus meint, im Zusammenhang mit dem Verfall des Kaisertums; der eigentliche Grund wird doch ein tieferer, innerkirchlicher sein. Daß das gotische Kruzifixbild mit dem griechischen Ähnlichkeit hat, ist unbestreitbar. Unser Geschichtschreiber nennt den Gedanken an direkte Einwirkung aus dem Orient „eine der schwächsten Leistungen des byzantinischen Aberglaubens", da die Griechen ja gar keine statuarischen Kruzifixe gehabt hätten und überhaupt seit 1204 auch keine große Kunst, der die innerlich erstarkte, lebensfrische Kunst des Abendlands sich hätte unterwerfen mögen. Aber doch hat sich ein Duccio noch um 1300 dem Byzantinismus völlig unterworfen; und die Kunst des Franziskanertums, das der ganzen abendländischen Welt neue Andachtsbildertypen schenkte, stand in ihren Anfängen auch unbestreitbar unter byzantinischem Bann.

Im dreizehnten Jahrhundert werden die Füße des Gekreuzigten übereinander gelegt und von einem Nagel miteinander durchbohrt. Woher diese Neuerung? Es wird sich doch um einen Kult der heiligen Nägel handeln. Deren Dreizahl ist litterarisch schon im zwölften Jahrhundert — nach Kraus im Arendel-Lied — bezeugt (neben einer geheiligten Vierzahl). Merkwürdig bleibt doch immer die (von Kraus hier übergangene) alte Nachricht, daß die Albigenser zuerst Kruzifixe mit drei Nägeln und häßlichem Corpus gemacht hätten und zwar zum Spott wider die Bilderverehrung. Ob in der Verleumdung ein historischer Kern steckt?

Giottos Gekreuzigter ist leblos, aber edel, einmal mit jugendlichem Haupt. (Beiläufig: nicht in S. Felicità, sondern in S. Felice zu Florenz ist das dritte

giotteske Kruzifix.) Was weiter über die Golgathabilder des Fra Angelico, Perugino, Luini, van Dyck u. a. gesagt wird, ist tief und fein empfunden. (Das Kreuzbild aus Karlstein in Wien ist nicht von Wurmser, sondern von dem Meister Dietrich.)

Es werden dann die archäologischen Einzelheiten, Nebenfiguren und symbolischen Zuthaten noch besonders besprochen. Von dem Motiv der Ohnmacht der Maria glaube ich doch, daß die Griechen es zuerst gehabt haben; vor dem Stabat mater. Die Rolle, welche diesem Nebenmotiv eingeräumt, zu verfolgen, ist sehr lehrreich. In den besten Zeiten christlicher Kunstauffassung ist sie allemal bescheiden, dem Hauptmotiv untergeordnet. Nicht der Zwischenfall ihres Unwohlseins, sondern der Schmerz der Mutter um den, dessen Leiden alle bewegt, ist es, was die Gruppe der Frauen beschäftigt; so bei Giotto. Bei den späteren stürzt sie hin oder liegt da und lenkt die Aufmerksamkeit der Personen im Bild wie des Beschauers von dem Gekreuzigten ab. So ist auch die Vermehrung der Figuren und Episoden zu beurteilen: als Veräußerlichung.

Die am Kreuzesfuß knieende Magdalena gehört den Zeiten der Gotik und Renaissance an; ein Motiv, das man sentimental nennen darf. Zu der Legende von Longinus, der durch Christi Blut auch von leiblicher Blindheit geheilt wird, kann ich (wieder nach Repertorium XVII) ein Gemälde nennen, das dem Duccio zugeschrieben wird. In Bezug auf die Bekleidung des Gekreuzigten mag die Bemerkung nachgetragen werden, daß beides, die Nacktheit bezw. der Lendenschurz wie die Bekleidung d. h. die Tunika auf aprokryphe Texte der nachapostolischen Zeit zurückgeht. Die Formen des Kreuzes werden vollständig aufgeführt. Den Unterschied zwischen griechischer und lateinischer Kreuzform nennt Kraus eine archäologische Fabel. (Es giebt allerdings eine besondere griechische Form; aber das ist nicht die mit vier gleichlangen Armen, sondern die mit zwei oder drei Querbalken.) Das sog. „Schächerkreuz" — mit schräg ansteigenden Armen — dürfte als eine Art von Naturalismus zu verstehen sein wie die Astknorren. Auf die symbolischen, allegorischen, historischen und mystischen Zuthaten soll hier nicht näher eingegangen werden. Es gehören dahin der Pelikan und Phönix, die Hand Gottes oder das Brustbild oder die Gestalt Gottes, die Evangelisten und ihre Embleme, und die Propheten, Adam und Eva oder Adams Schädel in seinem Grab auf Golgatha, die Schlange und der Drache, der Kelch und der Gral, die lebendigen Kreuzarme, Sonne und Mond, Erde und Meer, Kirche und Synagoge, Roma und Jerusalem, Leben und Tod, die Tugenden u. s. w. Ich möchte nur das noch bemerken, daß der sog. Gnadenstuhl — das Kreuz mit Christus wird von Gottvater gehalten — dem Kruzifix nah verwandt ist. Man führt es gewöhnlich bei den Trinitätsdarstellungen auf; allein die Taube des heil. Geistes fehlt manchmal und zwar gerade in den älteren Denkmälern. Der Sinn des Bildes durfte auf Joh. 3, 16 hinauskommen, darum ist es auch typologisch mit der Bundeslade zusammengefaßt worden (in einem Fenster Sugers in St. Denis); und sein Ursprung ist, wie mir scheint, in den Sakramentarien des Frühmittelalters zu suchen, an dem verzierten T des Kanon.

Die sog. Vesperbilder, Kreuzabnahme, Beweinung Christi u. a. sind wieder

Digitized by Google

bezeichnend für die Stimmung des vierzehnten Jahrhunderts. Die Betrachtungen der Franziskaner haben ihnen Bahn gebrochen. Aber diese wieder können doch durch griechische Bilder angeregt sein, wie die Darstellungen Niccolo Pisanos und Duccios. Die Erklärung des Reliefbilds am Egsterstein: „von oben erscheint das Brustbild des Herrn (mit Kreuznimbus und Siegesfahne), die abgeschiedene Seele Jesu im Arme tragend", ist unannehmbar. Ich weiß keine bessere und nehme einstweilen ein Versehen des Urhebers an. Das Thema der sog. Pietà ist (S. 347) offenbar zu eng gefaßt als „die Trauer der Gottesmutter" um den Sohn; es ist die bei den Griechen gesungene heilige Klage der Freunde des Gekreuzigten. Der Beschauer soll mit einstimmen im Geist, darum wird ihm oft der heilige Leichnam aufgerichtet vorgehalten, sei's von Engeln oder von den Freunden, welche ihn begraben haben. So ist es gleichfalls ein „Erbärmdebild". — Die sog. Waffen Christi d. i. die Zusammenstellung der Embleme seines Leidens gehört eigentlich nicht mehr der Kunst an. Die Darstellung von Christi Höllenfahrt illustriert natürlich den Artikel des Credo, entnimmt aber die Motive aus dem Nikodemusevangelium. Bei den Griechen heißt sie Anastasis und vertritt auch die Auferstehung. Kraus giebt zu, daß sie schon bei den Griechen des zwölften Jahrhunders mit großer dramatischer Bewegung gegeben worden sei. Der Vorgang der Auferstehung wird auch bei den Lateinern erst im dreizehnten Jahrhundert dargestellt, früher angedeutet durch nachfolgende Momente. Die Sequenz Victimae paschali mag auf die bildende Kunst Einfluß gehabt haben. Das Auferstehen selbst wird von Giotto als ein Schweben über dem Grab gezeichnet. Kraus erinnert an das verwandte Motiv des Himmelansteigens in der älteren Kunst (bei der Himmelfahrt). Im Grund ist es doch schriftwidrig, den Vorgang der Auferstehung selbst überhaupt darzustellen; es ist ein Geheimnis, das keines Menschen Auge gesehen hat. Anstößig ist vollends die Auffassung des Heilands, wie er aus dem Grab, einer Tumba herausteigt. Da ist es kaum mehr zu verwundern, wenn die Wächter nach ihm stechen. Daß sie ruhig zusehen ist ebenso unmöglich, als daß sie im Schlafe liegen; nach der Bibel waren sie wie tot vor Schrecken. Etwas anderes ist die Darstellung des Auferstandenen in zeitloser Gegenwart. (Über die Siegesfahne oder den Kreuzstab des Auferstandenen und das Vexilla regis prodeunt hat das Christliche Kunstblatt 1891, 6. 9 eine Erörterung gebracht.) Von der realistischen Darstellung des Christus als Gärtner bei der Erscheinung vor Magdalena urteilt Kraus, daß sie den Sinn der Erzählung verschiebe. Das „Weide meine Lämmer" ist nach ihm erst im siebzehnten Jahrhundert bildlich wiedergegeben worden. Ich erinnere dagegen nur an Rafaels Teppichbild. Die Entlehnungen der christlichen Kunst aus den Apokryphen sind vortrefflich zusammengestellt. Dagegen fehlt ein Abschnitt über die eigentliche Bibelillustration des hohen Mittelalters, die Untersuchungen von Berger und Walther über die Bibeln des Mittelalters; die von Kautzsch und Neuwirth über die Handschriftenillustration, von Goldschmid über die Psalterillustration u. a. haben neuerdings viel Material dazu beigebracht.

(Fortsetzung folgt.)

# Zu den neueſten Forſchungen über den Urſprung der gotiſchen Architektur.

Von Dr. J. Krätſchell.

Es läßt ſich nicht leugnen, daß die kunſtgeſchichtliche Arbeit, welche der Renaiſſance der Gotik in unſerem Jahrhundert vorausging und ſie begleitete, in den Veröffentlichungen von Kugler und Schnaaſe zu einem gewiſſen Abſchluß gekommen zu ſein ſchien, namentlich ſoweit ſie ſich auf den Urſprung gotiſcher Kunſtweiſe bezog. Hugo Graf berührte noch einmal in ſeinem opus francigenum 1878 die Frage, um den freilich zahlreichen „patriotiſchen" Zweiflern an dem franzöſiſchen Urſprung der gotiſchen Baukunſt im Hinweis auf die bekannte Wimpfener Urkunde und an der Hand von örtlichen Unterſuchungen über den Strebebogen die thatſächliche geſchichtliche Entwicklung vor Augen zu führen. Die wenigen dann folgenden Arbeiten behandelten die geſamte Baugeſchichte im Zuſammenhang oder waren der deutſchen Gotik gewidmet.[1])

Da kamen hauptſächlich ſeit dem Anfang des laufenden Jahrzehntes neue Anregungen, und zwar von einer Seite, der ſeit längerer Zeit die verdiente allgemeinere Aufmerkſamkeit nicht geſchenkt worden war, obwohl ſie doch ſchon in rein ethnographiſcher Hinſicht als die berufenſte gelten mußte. Es waren die Arbeiten der neueren franzöſiſchen Forſcher. Zwar hatten die Franzoſen an dem wieder erwachenden Intereſſe für die mittelalterliche Kunſt von Anfang an vollen Anteil. Aber auf deutſchem Boden waren aus dieſer älteren Zeit doch nur die Arbeiten eines Arciſſe de Caumont, eines Quicherat und namentlich eines Viollet-le-Duc[2]) und in mehr allgemein-kulturgeſchichtlicher Hinſicht die Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France von Taylor, Nodier und de Cailleux, wenngleich ein ſeltenes Werk, zu größerem Anſehen gelangt. Inzwiſchen hatte die franzöſiſche Forſchung die Arbeit an den hier vorliegenden kunſtgeſchichtlichen Problemen mit erſtaunlichem Fleiße fortgeſetzt. Eine faſt unüberſehbare Anzahl von Monographien und kleineren Aufſätzen in Fachblättern, am eingehendſten von Dehio und v. Bezold in den bisher erſchienenen Abſchnitten zuſammengeſtellt, legt die Fäden der Entwicklung des Stils und ſeiner ſtatiſchen Prinzipien dar, und andere Werke faſſen die Ergebniſſe zuſammen. Unter den letztgenannten Arbeiten war es beſonders das ſtattlich angelegte Prachtwerk von Louis Gonſe: „l'Art Gothique", Paris (1892), welches die gewonnenen Reſultate weiteren Kreiſen zu vermitteln ſuchte und ſo zuerſt die allgemeine Aufmerkſamkeit wieder auf die franzöſiſche Forſchung zog.[3]) Mit ihm ſtehen an der Spitze

[1]) Ich ſehe von kleineren Beiträgen ab und erinnere namentlich an R. Dohme, Geſchichte der deutſchen Baukunſt, 1885; ferner Adamy, Architektonik auf hiſtoriſcher und äſthetiſcher Grundlage, Bd. II, Abtlg. 2 und 3, romaniſcher und gotiſcher Stil, 1884 und 89; Dehio und v. Bezold, die chriſtliche Baukunſt des Abendlandes, zweites Buch, der romaniſche Stil, drittes noch nicht erſchienen, mit reichhaltiger Beigabe von Tafeln. R. Redtenbacher, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunſt 1881.

[2]) Quicherat: De l'architecture romane 1851. Arciſſe de Caumont: Histoire sommaire de l'architecture 1838 und Abécédaire d'archéologie 1870. Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle. 1854 f.

[3]) Wenn übrigens Gonſe bei Beſprechung des wieder erwachenden Intereſſes an mittel-

der ziemlich einheitlichen Bewegung Anthyme St. Paul, schon seit der Veröffentlichung seiner „Histoire monumentale de la France“, 1883, in hohem Ansehen und Eugène Lefèvre-Pontalis namentlich durch seine Publikationen im „Bulletin de l'Ecole des Chartes“ und seine noch im Erscheinen begriffene „Architecture réligieuse dans l'ancienne diocèse de Soissons au XI et XII siècle.“

Einen nicht geringen Vorteil gewann diese neuere französische Schule dadurch für die Untersuchung, daß sie dieselbe sich an einem ununterbrochenen Faden fortbewegen ließ, und zwar an der Entwicklung des Bauteils, der für das System entscheidend werden mußte: des auf Rippen gemauerten Kreuzgewölbes. Die mancherlei konstruktiven Eigenarten, welche das gotische System bot, haben zuweilen den Blick von dem Entscheidenden abgelenkt. Viollet-le-Duc, soweit er bei der von ihm gewählten unsystematischen Form seines Werks hierhergehört, Graf u. a. legen in ihren Untersuchungen den Nachdruck auf die Entwicklung des Strebebogens; Reimers in einem Aufsatz im Centralblatt der Bauverwaltung [1]) u. a. gehen von dem Einfluß des Spitzbogens auf das System aus. Beide Elemente aber werden in ihrer Bedeutung besser als Konsequenzen jener Gewölbeform behandelt, wenn auch der Spitzbogen bekanntlich nicht mit zwingender Notwendigkeit sich daraus ergab. Denn für die Gewinnung gleicher Höhen von Schild- und Diagonalbögen standen auch Elipsenabschnitte oder Stelzung der Rundbögen zur Verfügung. — Die Bedeutung der Schule gründet sich des weiteren auf den Reichtum des Materials, der durch die Untersuchung der kleineren und kleinsten ländlichen Baudenkmale des fraglichen Gebietes gewonnen und gewertet wurde.

Um so größeres Aufsehen erregten die Ergebnisse, wie sie sonderlich in den oben genannten Veröffentlichungen zu Tage treten. Sie kehrten, um es kurz zu sagen, den bisher geltenden Gang der Dinge völlig um, aber sie haben, wenn man sich ihrer Führung überläßt, etwas durchaus Einnehmendes, man ist versucht zu sagen: durch geschickte Gruppierung des Materials Bestechendes, wenn nicht eine Seite zu sehr im Schatten bliebe, das ist die der Chronologie. Immerhin werden sich die Federn, die künftig den Forschungen über den Ursprung gotischen Kunstschaffens dienen wollen, auf lange hin mit ihnen auseinanderzusetzen haben.

Der Herd auch für jene ersten Regungen, die in der konstruktiven Arbeit als die neuen und befruchtenden Elemente zu gelten haben, wird hier in das Gebiet des alten domaine royal verlegt, jenes in der Zeit der Lehnsherrschaft unmittelbar an die Person des Königs gebundenen Territoriums. Gonse bestimmt die Grenzen dieses Herdes durch ein Polygon, das man sich um den ungefähren Mittelpunkt Senlis durch Verbindung der Eckpunkte Paris, Nantes,

---

alterlicher Kunst behauptet: „L'Allemagne ... était restée en arrière“, so liegt eine Ironie der Thatsachen darin, daß gerade in Paris ein Deutscher, kein geringerer, als Friedrich von Schlegel durch die in den Jahren 1803 und 1804 dort gehaltenen Vorträge dieses Interesse anfachen half.

[1]) Band V, S. 251 u. 283.

Beauvais, Noyon, Soissons, Château-Thierry hergestellt denken kann. Es sind die unteren Becken des Oise und Aisne bis zur Seine und Marne, das Valois, Beauvaisis, Vexin, Parisis und der südwestliche Teil des Soissonais. Hier war die Zeit der drei ersten Kapetinger ohne irgend welche Spuren architektonischer Fortschritte dahingegangen. Noch immer herrschte das Schema der ungewölbten römischen Basilika, während die Prooinzen weit und breit, in Nord und Süd des Reiches neue Formen gefunden hatten. Im vierten Viertel des elften Jahrhunderts zeigen sich die ersten Spuren der Einwölbungen, auch schon des Kreuzgewölbes mit tragenden Rippen, wenn auch noch in rohester Form und ohne durch die Senkung der Diagonalbögen und Überhöhung der Randbögen gleiche Scheitelhöhe zu erlangen. Die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch tragende Rippen zeigt nach Lefèvre zuerst je ein Joch der Kirche zu Rhuis im Gebiet von Soissons und der Turmhalle der Kirche zu Auoiller im Gebiet von Beauvais; selbstverständlich beide mit runden Diagonalbögen und beide über quadratischen Feldern. So noch befangen im Prinzip der romanischen Raumdisposition mußte die junge Bewegung darnach streben, in Verbindung mit dem zunächst gewonnenen Rippensystem die Überwölbung ungleichseitiger Felder zu bewerkstelligen. Hierfür wäre das früheste nachweisbare Zeugnis die deshalb gefeierte Abteikirche von Morienoal, nördlich von Senlis, die „entdeckt" zu haben gleichfalls Eugène Lefèvre sich rühmen darf. Ein dreischiffiges Langhaus mit vier Jochen setzt sich über das Transsept mit einem Joche fort und wird geschlossen von halbrunder Apsis mit Umgang. Ein Westturm über dem Eingang und zwei Chortürme vervollständigen das Bild. Die Gewölbe sind in allen Teilen erneuert mit Ausnahme des übrigens äußerst schmalen Chorumganges, und hier findet sich die eben genannte Gewölbeform. Die Rippen sind dicke zylindrische Wulste ohne Schlußstein, also die eine durchgemauert, die andere in der Kreuzung sich jener öffnend. Die massigen, aus mächtigen Quadern gefügten Gurtbögen sind stark gestelzt. Genauere Daten für diese Gewölbe fehlen. Die Ornamentation, namentlich die Kapitälformen weisen auf die letzten Decennien des elften Jahrhunderts. Mit dieser Schlußfolgerung hätte man sich begnügen sollen; sie stellte die Kirche von Morienval an hervorragende Stelle. Aber auch darüber hinaus wird das immerhin kleinere Werk in eine prophetische Rolle gedrängt. Durch Vertiefung der vier Fensternischen, genauer durch Hereinrücken der Wandpfeilermassen entstehen Ausbuchtungen, in denen Gonse das embryonale Vorbild der Radialkapellen erblickt. Ja, war der ganze Chorraum auch in der ersten Anlage überwölbt — die Stärke der Chorpfeiler scheint ihm darauf hinzudeuten — so könne die winzige Breitenabmessung des Umgangs nur so erklärt werden, daß seine starken Gurtbögen den Dienst von Strebebögen für jene Gewölbe leisten sollten. So werden aus den arcs-doubleaux arcs boutants, und das latente gotische System wäre in seinen Prinzipien damit fertig herausbewiesen. Nüchterne Betrachtung wird so weit nicht zu gehen vermögen. Die gedrängten Verhältnisse des Umgangs finden ihre volle Erklärung in dem Umstand, daß die Kunst oder sagen wir die betreffenden Meister — und das ist noch bemerkenswert genug — es zu wagen beginnen, in dieser Form die Last der Kappen dem Kreuz der gemauerten Rippen

anzuvertrauen und sie durch ihre Vermittlung auf die vier Stützpunkte des Gewölbes zu lenken. — Einen ähnlichen „ersten Versuch" dieser Art bieten fünf Joche des nördlichen Seitenschiffes von Béthisy-Saint-Pierre in der Nähe von Morienval, wohl auch zeitlich nahestehende. Wesentliche, konstruktive Fortschritte bringt die Frühzeit des zwölften Jahrhunderts noch nicht. Die Meister üben sich in der Anwendung der gewonnenen Erkenntnis. Sie beschränken sich nicht mehr auf möglichst kleine Räume von geringer Spannweite, sondern wagen sich mit der neuen Kunstübung an Aufgaben, wie sie die Überwölbung der stattlichen Seitenschiffräume von St. Etienne zu Beauvais boten. Noch haben Gurt- und Schildbögen ihre massigen Formen, doch wird bei der breiteren Spannung der Notbehelf ihrer Überhöhung weniger augenfällig. Die Kreuzrippen haben noch kreisrunden Querschnitt, aber von bedeutend geringerem Durchmesser. Sichere Daten fehlen. Der Entwicklungsstand der Stilsprache muß auch hier die urkundlichen Belege vertreten.

Der wichtigste Schritt in der Entwicklung des Kreuzrippengewölbes mußte sich ja aus der Einführung des Spitzbogens ergeben. Bekannt sind die Unzuträglichkeiten, die sich aus der ungleichen Kämpferhöhe der Rand- und Diagonalbögen ergaben, bekannt die technischen Schwierigkeiten, die namentlich die Herstellung der Werkstücke der elliptischen Diagonalbögen bereiteten, deren jedes von Radien mit verschieden zu setzenden Kreismittelpunkten begrenzt war, endlich die schon erwähnten, die sich bei der Überwölbung der Trapeze des Chorumgangs einstellten. Alle Verlegenheiten waren überwunden, sobald man statt des einen Kreissegmentes zwei mit verschiedenem Mittelpunkt annahm, d. h. zum Spitzbogen überging. Auch hier war die Lösung nicht sogleich gefunden. Eine ganze Reihe von meist kleineren Werken bezeichnen den Etappenweg. Die Arkadenbögen, die Portal-Archivolten, die Tonnen- und Kreuzgewölbe zeigen den Spitzbogen, bis er in Verbindung mit dem Kreuzrippengewölbe auftritt, an einem Denkmal, das zugleich die erste sichere Datierung in dieser Reihe darbietet. Es ist die kleine Kapelle von Bellefontaine, die nach einer langen Dienstzeit als Wirtschaftsgebäude nun, nachdem Lefèvre-Pontalis zuerst die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sie gelenkt, ihrer baldigen Wiederherstellung entgegengehen dürfte. Die bischöfliche Bestätigungsurkunde der Stiftung, welcher der Bau unmittelbar gefolgt sein wird, stammt aus dem Jahre 1125. Das Werk ist eine kleine dreischiffige Anlage mit quadratischem Chorschluß. Hier ist die frühere Unsicherheit in Anwendung der gewonnenen Neuerungen überwunden. Hier herrscht auch der Spitzbogen in allen Teilen mit Ausnahme der rundbogigen Fensterstürze. Die quadratischen Pfeiler sind mit Diensten besetzt, auf welchen die Randbögen und Rippen aufsetzen. So hat der kleine Bau in der Entwicklungsgeschichte der gotischen Architektur die Stelle der Kirche zu Vézelay (Vorhalle) eingenommen, die ja seit Viollet-le-Duc als das erste Beispiel des gerippten spitzbogigen Kreuzgewölbes galt, bis sich herausstellte, daß das Gewölbe ein Gratengewölbe ist und daß die Rippen nur als Lehrbögen zur Erleichterung bei der Aufmauerung des Gewölbes oder gar nur aus dekorativen Rücksichten hergestellt worden sind. [1])

[1]) In wieweit die Abteikirche zu Vezelay ihre Bedeutung behält, s. Dehio und v. Bezold a. a. O. 408 und 410.

Digitized by Google

Die Bewegung nimmt ihren Lauf nun, nachdem sie an anderen kleineren und größeren Werken die Kraft ihrer Leistungen erprobt, nach Süd-West, ohne freilich die Grenzen des oben genannten Gebietes zu überschreiten. Sie nähert sich allmählich dem Brennpunkt aller dieser Kräfte, der die einzelnen Strahlen zum erstenmal zusammenfaßt zum System: St. Dénis. Die Stationen sind hier bekannter: St. Louis zu Poissy, der Chor von St. Martin des Champs, der Umgang von St. Germain des Près, St. Pierre auf dem Montmartre,[1]) um nur diese zu nennen. Der neue Wölbungsgedanke zieht seine weiteren Konsequenzen, der Strebebogen macht die Summe der Mittel vollzählig, das Planschema der Basilika bildet sich gleichzeitig zur gotischen Kreuzbasilika mit Umgang und Kapellenkranz aus.

In enge Grenzen, au coeur même de la patrie française, wie Gonse sich ausdrückt, ist hier ein Vorgang gebannt, den man sonst in seinen einzelnen Teilen sich auf den verschiedensten Punkten eines weiten Gebietes vollziehen sah. Alle die Etappen der Entwicklung führten sonst von Süd und Ost, von West und Nord des französischen Reiches zur Hauptstadt oder ihrer unmittelbaren Nähe. Jetzt soll der Lauf die entgegengesetzte Richtung nehmen. Das alte Stammland schafft die Mittel selbst, faßt ihre Summe in einer glänzenden That zusammen und von ihr aus nimmt die neue Kunst ihren Weg ins weite Reich und endlich über dessen Grenzen hinaus. Alle die alten Stationen in der Provence, im Anjou, in Burgund, in der Normandie und Picardie u. s. w. verlieren als solche ihre Bedeutung. Wenn man auf das eine oder andere dieser Monumente, die bei Quicherat, Viollet-le-Duc, Schnaase u. a. in hohen Ehren standen, hinweist — überall dieselbe Antwort: Sie sind später, sie sind da, wo sie vereinzelte Gedanken des neuen Systems zeigen, von St. Dénis beeinflußt, nicht umgekehrt. Die Befriedigung über die Entdeckung, daß, wenn auch nicht die Hauptstadt selbst, so doch ihre Umgebung, der berceau de l'unité française auf diesem Gebiet dieselbe Originalität bewiesen hat, die noch heute auf allen anderen den Pariser den Provinzen gegenüber mit Stolz erfüllt, ist unverkennbar. Die darin zu Tage tretenden geistigen Vorzüge haben dann dem nationalen Genius seinen Stempel aufgedrückt: L'étude attentive de ses productions (der école romane de l'Ile-de-France) pendant le cours du XIe siècle, met en évidence ses qualités personnelles, qui sont les qualités mêmes du génie national: l'amour du progrès, un goût naturel pour la nouveauté, la fertilité d'invention, le besoin de logique et de méthode, un mélange singulier de prudence et de hardiesse, un sentiment très délicat de la mesure et de l'harmonie.[2]) Wir wollen nicht hoffen, daß das dem Pariser in hohem Maß innewohnende Selbstbewußtsein den Blick des Forschers hier getrübt oder irregeleitet habe. Aber daß die Position der neuen Schule ihre Schwächen hat, ist leicht ersichtlich.

(Schluß folgt.)

[1]) Freilich sie alle von der Schule hinsichtlich ihrer Priorität gegenüber St. Dénis stark angezweifelt.

[2]) Gonse a. a. O. 46.

## Vom Büchertiſch.

Künſtler-Poſtkarten. 1. Serie vom Schwarzwald und vom Oberrhein. Hof-Kunſthandlung J. Velten, Karlsruhe. 1897.

Wir ſtehen im Zeichen der Anſichtspoſtkarten, und da iſt es immerhin erfreulich, wie raſch die anfänglich vorherrſchende Marktware verdrängt wird von Karten, die eine wirklich künſtleriſche Wirkung ausüben und eine getreue Anſchauung der betreffenden Gegenden vermitteln. Einer Erwähnung in unſerem Blatt ſind die oben genannten Karten, nach Skizzen tüchtiger Künſtler mit Unterſtützung des großherzoglich badiſchen Miniſteriums des Kultus und des Unterrichts in vorzüglichem lithographiſchem Farbendruck ausgeführt, deshalb wert, weil ſie u. a. von den hervorragenden Baudenkmälern des Oberrheins eine überraſchend richtige und außerordentlich ſtimmungsvolle Anſchauung vermitteln.

## Chronik.

In der Zeit vom 1. Jan. 1891 bis Ende Dezember 1896 ſind in den **älteren preußiſchen Provinzen** 148 Neubauten gottesdienſtlicher Gebäude (Bethäuſer, Kapellen, Kirchen) ausgeführt worden. Den meiſten Anteil daran hat die Rheinprovinz mit 33 Neubauten; dann folgt die Diasporaprovinz Poſen mit 29 und die Provinz Brandenburg mit 28 (wovon 20 auf Berlin und ſeine nächſte Umgebung entfallen), Weſtfalen mit 22, Schleſien mit 19, Weſtpreußen mit 18, Pommern mit 13, Oſtpreußen und Sachſen mit je 11 neuen Gotteshäuſern.

Die nächſte internationale **Ausſtellung der Münchener Sezeſſion** wird am 1. Mai d. J. in dem Kunſtausſtellungsgebäude am Königsplatz eröffnet werden, das der Vereinigung von der bayriſchen Regierung unter der Bedingung ihrer Teilnahme an den von vier zu vier Jahren im Glaspalaſt ſtattfindenden großen Ausſtellungen überwieſen wurde.

## Briefkaſten der Redaktion.

Inſchrift an einem Pfarrhaus in Bayern, angebracht 1890 (uns freundlich mitgeteilt mit Beziehung auf die vorige Nummer):

Wer durch die Thür geht aus und ein,
Der mag daran erinnert ſein,
Daß unſer Heiland Jeſus Chriſt
Die rechte Thür zum Himmel iſt.

Inhalt: Die Geſchichte der chriſtlichen Kunſt von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. Mit zwei Abbildungen. (Fortſetzung.) — Zu den neueſten Forſchungen über den Urſprung der gotiſchen Architektur. Von Dr. J. Krätſchell. — Vom Büchertiſch. — Chronik. — Briefkaſten der Redaktion.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.


# Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen koſten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

**Herder'ſche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.**

Soeben iſt erſchienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Braun, J., S. J., Die prieſterlichen Gewänder des Abendlandes** nach ihrer geſchichtlichen Entwicklung. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. (VI u. 180 S.) *M* 2. 50.

Iſt auch als 71. Ergänzungsheft der „Stimmen aus Maria-Laach" erſchienen.

April 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 4.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Ostern.

Abbildung S. 57.

Kern und Stern des Christenglaubens ist die Auferstehung Jesu Christi von den Toten. Wie könnte das bald trotzige, bald verzagte Herz an ihn glauben, wenn er nicht durch die Auferstehung kräftiglich erwiesen wäre als Sohn Gottes; was wäre die Versöhnung, wenn er nicht in Kraft der Auferstehung eingegangen wäre in die wahrhaftige Hütte, da er sitzt zur Rechten auf dem Stuhl der Majestät im Himmel; was wäre das Amt, das die Versöhnung predigt, wenn es nicht seinen Tod verkündigen dürfte — bis daß er kommt! Zu solcher Verkündigung des Todes Jesu mitzuhelfen, daß er selbst, der Lebendige und Auferstandene, dadurch zu den Herzen spricht, das ist die Aufgabe christlicher Kunst, wie sie das Christliche Kunstblatt vertritt; in diesem Sinn wollen wir mithelfen zum Schmuck des Gotteshauses, dessen gewiß, daß

es dann am meisten ein rechtes „Gemeindehaus“ sein wird, wenn alle Zeichen und Bildwerke ihn, das erhöhte Haupt, der Gemeinde vor Augen stellen, wenn das Gebäude selbst in seiner Gliederung im Äußeren und seiner Anordnung im Innern die Seele erhebt zur Ahnung einer oberen Welt, einer lichten Welt des Glaubens und des Schauens.

## Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.

### (II. Band, 1. Abteilung, Mittelalter.)

Von Dr. C. Gradmann in Stuttgart. (Fortsetzung.)

An den Abschnitt über die Liturgie als Quelle bildlicher Vorstellungen tritt man mit besonderer Spannung heran; ist dies Gebiet doch als eine Domäne von F. X. Kraus bekannt. In der That stößt man hier auf Sätze, welche Aufsehen erregen müssen. Kraus betrachtet die Liturgie „als die prinzipale Quelle der mittelalterlich-kirchlichen Kunstvorstellungen, deren Vermittlung auch die Zuführung bezw. Empfehlung der beliebtesten kirchlichen Sujets zu verdanken ist“. Fast noch wichtiger als die Liturgie erscheinen ihm die Liturgiker. „Mit dem zwölften Jahrhundert bricht eine ganz neue Ära der liturgischen Interpretation an, welche auch für die Kunstgeschichte von größter Bedeutung sein sollte.“ Die bedeutendste von diesen Meßerklärungen ist die Innocenz III. Nach seiner Auslegung wird in der Messe das gesamte Erlösungswerk dargestellt. „Hier haben wir den Punkt, wo die Interpretation dieser großen Liturgiker für die christliche Kunst des hohen Mittelalters maßgebend wird: Der gesamte malerische und plastische Schmuck des Kirchengebäudes, ja in einem gewissen Sinn dieses selbst, (dessen architektonische Form) ordnet sich allmählich diesem Gedanken unter.“ Das sei das Thema der mittelalterlichen Kunst. Und „mit der durch Honorius von Autun und Sicardus eingeleiteten, durch Durandus besiegelten Ausdeutung der Kulthandlungen wie der Formen und Gegenstände des Gottesdienstes ist eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiet der Symbolik und Allegorie der christlichen Kunst gegeben.“ Bis dahin hatte sich die Symbolik der christlichen Kunst noch im Anschluß an die der ersten Jahrhunderte bewegt. Jetzt im zwölften Jahrhundert sehen wir die altchristliche Symbolik fast ganz beiseite geschoben. Die Phantasie der jungen mittelalterlichen Nationen ist nun — nach dem Zusammenbruch der karolingisch-ottonischen Renaissance und nach dem Erblassen der patristischen Bildung — nicht mehr behindert sich eine eigene Welt aufzubauen. Dabei kommt die lyrische Anlage des germanischen Volksgeists zu ihrem Recht. Auf kritische Einsicht, auf den Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung wird Verzicht geleistet. „Frei und ungehindert giebt sich die poetische Einbildungskraft dieser frischen Völker der Freude hin, alles an dem, was den Mittelpunkt ihres geistigen und religiösen Lebens ausmacht, an der Kirche nämlich und ihrem Kult, auszudeuten und alle denkbaren mystischen Beziehungen in die Kulthandlungen, Kultgegenstände, in die Formen der Architektur, der Gefäße und Leuchter, in die Farben der Gewänder u. s. w. hineinzudichten.“

Digitized by Google

Dieſe Aufſtellungen ſchießen, wie mir ſcheint, doch über das Ziel hinaus. Dieſe Liturgiker ſind von den Archäologen niemals überſehen worden. Erſt neuerdings noch iſt der Mitralis des Sicardus von P. G. Ficker bearbeitet worden. Die Umwälzung, der Bruch mit der altkirchlichen Überlieferung, den das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert auf rituellem Gebiet und damit auf dem der angewandten Künſte brachten, hat Rohault de Fleury hervorgehoben. Kraus zeigt nun allerdings einen der Hauptgründe dieſer Erſcheinung auf. Der Einfluß dieſer Liturgiker erſtreckt ſich hauptſächlich auf die Symbolik der kirchlichen Geräte. Doch ſchon bei den kirchlichen Gebäuden war die Überlieferung und die Technik vielmehr formbeſtimmend und die Ikonographie erſt war doch von ganz anderen geiſtigen Strömungen beherrſcht, von der Tradition, von der erbaulichen und poetiſchen Litteratur u. ſ. f. Dieſe ganze Wiſſenſchaft war graue Theorie, um nicht zu ſagen: Spielerei. Kraus ſelbſt ſagt, daß ſie „eine mehr oder weniger willkürliche, wenn auch oft hochpoetiſche und äußerſt anmutende Schöpfung der nationalen (?) Phantaſie“ geweſen ſei. „Wäre ſie allein herrſchend geworden, ſo hätte man das ſowohl im Intereſſe der Kunſt wie in dem des Kultus nur zu bedauern gehabt. Glücklicherweiſe ſtand ſie zum guten Teil nur auf dem Papier und erfüllte mehr die Einbildung der Poeten und Prediger, als daß ſie eine beſtimmende Macht in der Hervorbringung der kirchlichen Kunſtwerke wurde.“ — „Die Einſicht und Beſonnenheit der maßgebenden Kreiſe war zu ausgeſprochen, als daß der ſubjektiven Allegoreſe des dreizehnten Jahrhunderts ein zu ſtarker Einfluß zugeſtanden worden wäre.“ Er hebt hervor, daß die bildliche Ausſchmückung des Gotteshauſes doch über den in der Umdeutung der Meſſe auf das Erlöſungswerk Chriſti gegebenen Gedankenkreis hinausgriff, ſofern „im Anſchluß an die Tradition auch die Vorbereitung auf Chriſtus hin und der Abſchluß der Weltgeſchichte im Gericht in den Kreis der Darſtellungen einbezogen wurde“ (S. 362). Er macht ferner darauf aufmerkſam, daß ſchon in der Karolingerzeit derartige Deutungen von kirchlichen Gebäudeformen vorgekommen ſind (Candidus über die Michaelskapelle in Fulda). Man kann weiter zurückgehen bis auf die chriſtliche Antike, auf Gregor d. Gr. und Euſebius.

Aber was kann die Kunſt anfangen mit Deutungen wie die, daß das Kirchengebäude den Leib Chriſti vorſtelle, daß Chriſtus der Eckſtein, Juden und Heiden die Umfangsmauern, die Gläubigen Bauſteine und die Liebe der Mörtel ſei u. ſ. w.

Für die Kunſtgeſchichte mögen etwa folgende Gedanken aus dieſem Kreis in Betracht kommen: Das Gotteshaus iſt das Abbild der allgemeinen Kirche. Die Meſſe iſt „ſo Reproduktion als Repräſentation“ des von Chriſtus vollzogenen Heilswerks (Quoties huius hostiae commemoratio celebratur, opus redemptionis nostrae exercetur; Secret des 9. Sonnt. n. Pfingſten). Die fünf Hauptſtadien des Erlöſungswerks ſind (nach dem Suscipe) die Verkündigung, die Geburt, das Leiden, die Auferſtehung, die Himmelfahrt des Herrn. Dasſelbe iſt im Kirchenjahr noch weiter ausgelegt. Und als „Ausgeſtaltungen“ der Feſte des Herrn fügen ſich dazwiſchen hinein diejenigen der Heiligen; ſie ſeien „gewiſſermaßen Commentar (?) und Fortſetzung“ von jenen.

Die ikonographiſche Ausſtattung des Kirchengebäudes erſtreckt ſich vornehm-

lich über das Innere. Das Äußere erhält wenigstens in der romanischen Zeit hauptsächlich nur solchen Schmuck, der sich auf die Zeit vor der Gnade und auf die Welt außer dem Gesetz bezieht. Ich möchte hier eine Stelle aus der Vita Gebhardi c. 12 anziehen, wo die Malereien von den Werken des Erlösers in der Kirche (zu Petershausen ums Jahr 1000) gegenübergestellt werden jenen Bildern, wie sie Ezechiel an der Wand des Vorhofs sah. Ezechiel (8, 10) sah dort „allerlei Gebilde von Würmern und unreinen Tieren und allerlei Götzen des Hauses Israel, gezeichnet an der Wand ringsum." Diese Stelle wirft ein Licht auf die romanischen Mauerfratzenbilder. Aus dem oben angegebenen Grund erklärt sich, daß die Kunst des hohen Mittelalters am Portal gern Ps. 22, 22 illustriert, mit Beziehung auf Jes. 11, 8 oder Ps. 91, 13. (Weitere Motive giebt Goldschmids Buch über den Albanipsalter an.) Oder Salomo als Vorfahr und Vorbild Christi, die Kirche und die Synagoge, die drei Könige, die Wurzel Jesse d. i. die Genealogie Christi (Jes. 11, 1 und Matth. 1). Zur Zeit der Frühgotik aber ist, wie Vöge gezeigt hat, das Hauptschema für den Portalschmuck der doppelte Advent Christi, wahrscheinlich nach dem sog. Sermo S. Augustini in natali Domini, der in den Metten gelesen wurde. Mit Vorliebe stellte man an die Thürgewände die Standbilder der Vorfahren Christi (nach dem Liber generationis, Matth. 1 und dem Sermo S. Augustini de Symbolo, der auch Weihnachtslektion war). Über diese Cyklen muß man auch nach Kraus noch Schnaase hören. Die Bilderverzierung der Fußböden ist, wie Müntz gezeigt hat, gleichfalls in der Hauptsache der außerchristlichen und der vorchristlichen Welt entnommen oder der Vorbereitung auf Christus gewidmet. Die Schiffpfeiler sind oft den Propheten oder Aposteln gewidmet, die Hochwände des Mittelschiffs den Heilsthaten Christi. Daran schließt sich, namentlich in der Glasmalerei, gern die Ecclesia militans in Bildern von Heiligen, Königen und Bischöfen. Der Altarraum gehört der Ecclesia triumphans oder Bildern, die sich auf das Altarsakrament beziehen. Der Rex gloriae wird im hohen Mittelalter gern ersetzt durch die Krönung der Maria. Sonst — das möchte ich betonen — sind doch fast alle diese Regeln der Kirchenmalerei antik. Die Deutung des

Holzkruzifix von J. Alcoverro.
(Aus Kraus, Geschichte der christlichen Kunst.)

Atriums oder Kirchhofs ſtammt, wie ich glaube, einfach daher, daß es wirklich ſeit dem Altertum ein paradisus d. h. ein Baumgarten war. Man braucht alſo die Anpflanzung mit Bäumen nicht als einen Nachhall der altchriſtlichen Vorſtellung vom Paradies der Seligen zu erklären. Und wenn hier gern das Weltgericht geſchildert wurde, ſo geſchah es wohl nicht wegen des Namens Paradies, ſondern im Gedanken an die Auferſtehung der Toten, welche hier beſtattet wurden.

Hier beſpricht nun Kraus die Darſtellung des Weltgerichts. Er iſt der Meinung, daß dieſelbe ſich zunächſt und weſentlich im Abendland entwickelt habe

**Maria mit dem Leichnam Jeſu. Von Hernandez. Holzſkulptur im Muſeum zu Valladolid.**
(Aus Kraus, Geſchichte der chriſtlichen Kunſt.)

und daß die griechiſchen Weltgerichtsbilder, namentlich das in Torcello, ſtark von der abendländiſchen Kunſt beeinflußt ſeien. Bei den Griechen ſei ſie ſelten und bis tief ins zehnte Jahrhundert unentwickelt. Man kann dem nichts entgegenhalten als das immerhin unſichere Zeugnis des ſog. Theophanes des Fortſetzers (d. i. eine Gruppe von Chroniſten des zehnten Jahrhunderts), daß Methodius dem Bulgarenfürſten Bogoris ſchon ein ſchreckliches Weltgerichtsbild an die Wand ſeines Jagdhauſes gemalt habe. Für urſprünglich griechiſche Züge halte ich den Feuerſtrom, die Bereitung des Thrones, die Fürbitte von Maria und dem Täufer. Das Motiv der Seelenwägung oder Scheidung ſcheint echt germaniſch. Für den Kriſtalliſationskern der ganzen Darſtellung hält Kraus den Rex gloriae, was für die Plaſtik zutreffen kann, ſo mancherlei andere Anſätze auch in der Malerei vorhanden ſind, auf Grund verſchiedener Bibelſtellen. Die letzten Artikel des

Credo haben sicherlich die Entwicklung bedingt. Der hier hervorgehobene Zusammenhang des Weltgerichtsbilds mit der Passion an älteren Denkmälern (z. B. Reichenau) ist beachtenswert. (Das Kreuz darf in den älteren Gerichtsbildern nicht fehlen und früh erscheinen die Wundmale an dem Leib des Richters.)

Einige Anstände habe ich zu diesem Abschnitt: Das bei den Gerichtsbildern immer wieder angeführte byzantinische Elfenbeinkästchen in Stuttgart zeigt nicht das Gericht, sondern die Himmelfahrt, wobei Christus auf den Thron von Cherubim getragen wird. Der Baumgarten, worin Maria und die Apostel stehen, ist also nicht das „Paradies", sondern der Ölberg. — Die „bärtigen Krieger und Könige" am Thürbogenfeld von Moissac sind die vierundzwanzig Ältesten der Offenbarung; sie haben Musikinstrumente in Händen. Es handelt sich also hier um eine Darstellung des Herrn der Herrlichkeit nach Offenb. 4; gerichtet wird niemand.

Eine feste Gestalt hat das Weltgerichtsbild erst um die Wende des Jahrtausends gewonnen. Die ältesten Darstellungen sind noch in wagrechte Streifen eingeteilt. Die Fortschritte der Kunst beziehen sich zunächst auf die charakteristische und lebendige Schilderung der Verdammten und der Seligen. Herrad von Landsberg hat schon wie Dante Abteilungen in der Hölle. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert geht die symbolische Darstellung immer mehr in dramatische Schilderung über und diese immer mehr in die Breite. Hier darf ein Einfluß der Mysterienbühne angenommen werden. Um so seltsamer sticht das Schwert ab, welches aus dem Mund des Richters kommt. (Geht es in Ameneharads Rada wirklich durch den Hals desselben?) Die Form der gotischen Thürbogenfelder bewirkt, daß die Streifeneinteilung wieder aufgenommen wird. Der Strahlenkranz um den Erlöser verschwindet. In der italienischen Frührenaissance fällt der Hauptnachdruck auf die psychologische Charakteristik der Auferstandenen. Das dramatische Leben ergreift endlich auch den Richter, im Camposanto zu Pisa wendet er sich zornig gegen die Verdammten. Ihm ist Maria gleichgeordnet (ein Einfall, der dem Urheber vielleicht vor Orcagnas Paradiesbild in Florenz gekommen ist). Die Charakteristik der Auferstandenen läßt wie die Hölle Dantes Einwirkung erkennen. Die Zerlegung in Gericht, Paradies und Hölle scheint von Orcagna in die Kunst eingeführt. Bei ihm bewundern wir namentlich die selige Gemeinschaft der Begnadigten, die auch Fra Angelico ihm abgesehen hat. Für die malerische Auffassung des Gegenstands ist eine Neuerung Orcagnas sehr bedeutsam: er läßt den Weltrichter aus Wolken herausragen. Fra Bartolommeo greift auf einfachere und strengere Anordnung zurück: die Apostel im Halbkreis um den Herrn sitzend. Bei Signorelli und Michelangelo besteht die künstlerische Aufgabe in der mannigfachen Darstellung der nackten, verkürzten und bewegten Figuren, bei letzterem namentlich der fallenden und aufschwebenden. Die deutsche Kunst des hohen Mittelalters läßt sich die individuelle Charakteristik der Seligen und Verdammten angelegen sein. Auch der friedliche Ausdruck der Seligen gelingt ihr (z. B. im Ulmer Münster). Schließlich artet aber der nordische Realismus gern in Roheit und Geschmacklosigkeit aus (Wohlgemut, Heemskerk). Kraus wundert sich, daß die Barockzeit trotz den Schrecken des dreißigjährigen Kriegs den Ernst nicht fand, um eine nennenswerte Darstellung des Weltgerichts hervorzubringen. Mir scheint das große Bild von Rubens in München immerhin nennenswert. In der malerischen Behandlung hat sie nicht ihresgleichen. Hier

Digitized by Google

sind die Himmlischen ganz in die Ferne gerückt; Licht und Farbe müssen mit raffinierter Kunst Stimmung machen. Riegels Behauptung über das Bild des Cornelius in der Ludwigskirche, daß hier der Gedanke des Weltgerichts zu dem der Welterlösung erhoben (!) sei, wird als vollkommenes Mißverständnis abgewiesen, aber anerkannt, daß hier zum erstenmal (?) das Erdenwallen der Menschheit in ein unmittelbares Verhältnis zu dem furchtbaren Abschluß ihrer Geschichte gesetzt erscheine. Sein Weltenrichter für den Camposanto zeige wie auch die Entwürfe von Veit und Steinle ein Element der Milde und Versöhnung, wie es vormals Fra Angelico und Fra Bartolommeo eingemischt haben. „Der Richter waltet nur mit Schmerz und Trauer seines Amtes. Es geht durch diese nazarenische Kunst ein Zug jenes romantischen Katholizismus, der im Génie du Christianisme und in den Liedern des Novalis und Eichendorff der ganzen Welt den Gruß des Friedens und die Hand der Versöhnung reicht."

Die ältesten Weltgerichtsbilder zeigen die Auferstehenden bald nackt, bald bekleidet ohne Unterschied des irdischen Stands. Die Geschlechter wären nach Kraus zuerst (?) im zwölften Jahrhundert bezeichnet worden. An S. Trophime in Arles hat sich der Bildhauer „den zweifelhaften Humor erlaubt, den Zug der Seligen vorzugsweise aus Männern, den der Unseligen aus Frauen zusammenzusetzen". Dann werden die verschiedenen Gattungen von Sündern unterschieden (inschriftlich am Bogenfeld in Conques). Die Kunst der gotischen Zeit bezeichnet die verschiedenen Stände der Christenheit auf beiden Seiten. Kirchenpolitische Leidenschaften spielen hier stark in die Kunst herein (wie bei den Griechen). Selbst Fra Angelico kann sich nicht versagen, Gegner seines Ordens unter die Verstoßenen zu setzen. Die großen Meister der Hochrenaissance räumen damit auf, nicht bloß aus Begeisterung für eine „urgesunde Nacktheit", wie Jessen meint, noch aus ungesunder Freude am Nackten, wie Detzel meint, sondern in der richtigen Empfindung, daß dem ungeheuren Vorwurf auf den Höhen der Kunst nur die Darstellung des allgemein Menschlichen entspreche. Die Bekleidung der Figuren mit Tieren und Mitren, Kronen und Kapuzen wäre in diesen Weltgerichtsdarstellungen eine Caricatur gewesen; sie wich dem großen und vornehmen Zug, den das Studium der Alten Signorelli und Michelangelo einhauchte. — Das sind Worte von F. X. Kraus: sie zeigen, wie weit er entfernt ist vom Zelotentum.

Weiter wird die Illustration der Sakramentarien und die Einwirkung der Litanei auf die Kunst besprochen. Es folgen die Bilder zum Credo und zum Katechismus, die Darstellungen der Trinität (wozu ich die zusammengewachsenen drei Hasen und Fische oder die drei einander nachlaufenden Männer nicht rechne) der Sieben Gaben des heil. Geistes, Acht Seligkeiten, der Tugenden und Laster, Sieben Sakramente, Werke der Barmherzigkeit. Sodann die Illustration der volkstümlichen Erbauungsbücher und die religiösen Bilderbücher des hohen Mittelalters (nach Gefken und Delisle).

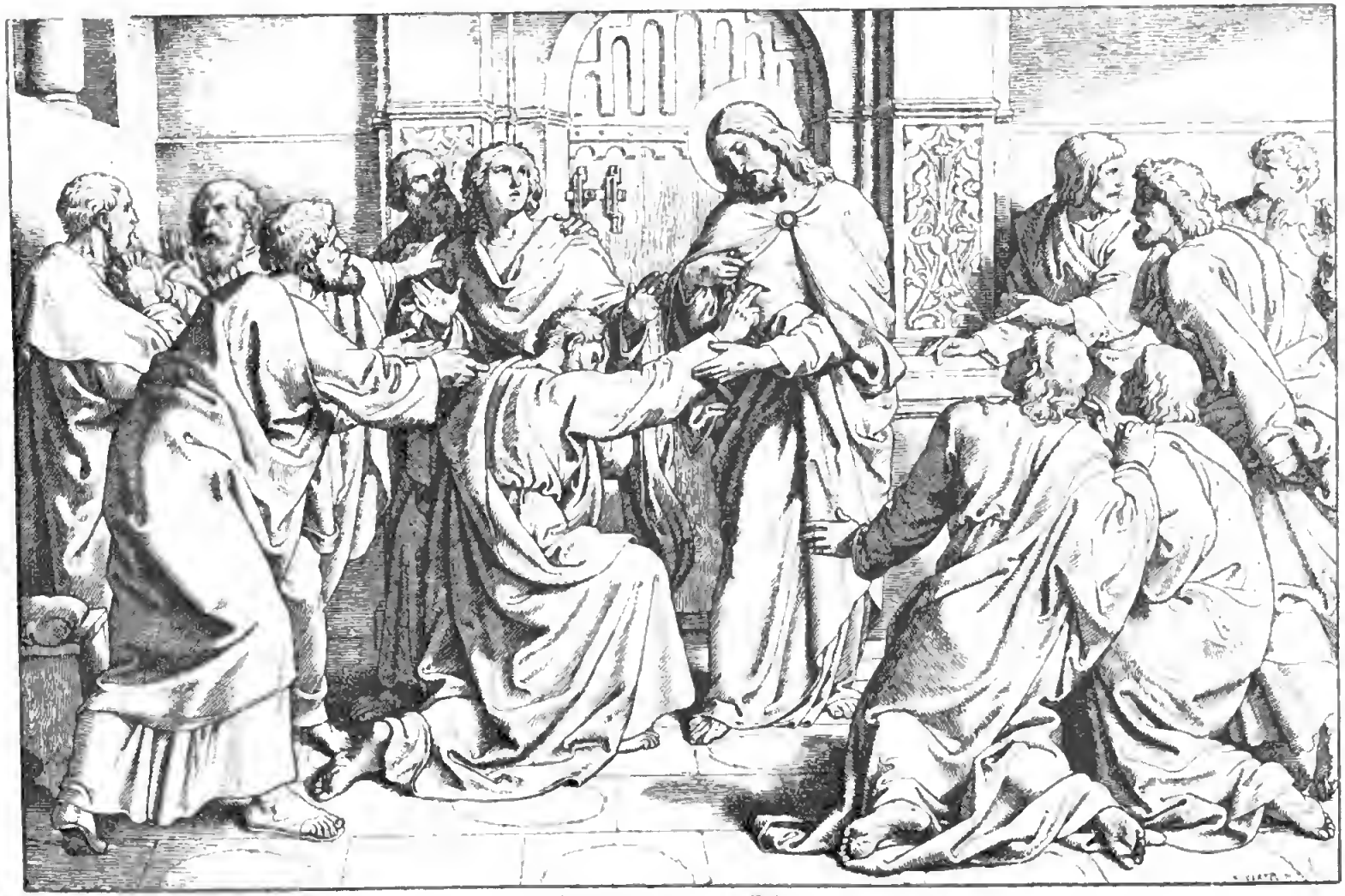
Der Einfluß der Antike auf die Kunstvorstellungen und Kunstformen des Mittelalters wird immer höher angeschlagen. Kraus bemerkt beiläufig, daß über das Hereinragen der christlichen Antike in die romanische Kunst Burgunds und Frankreichs das letzte Wort noch lange nicht gesagt sei. Er erinnert daran, daß

der Sieg des Aristoteles in der spekulativen Wissenschaft ein Zurückgehen auf die Antike bedeute; findet aber doch bei Vergil, daß sich die Wertschätzung der antiken Weltweisen durchschnittlich nach ihrem Verhältnis zum Evangelium richte. Jene Richtung, welche bestimmte Motive aus der Ikonographie der Heiligen (z. B. Barbara mit dem Turm, Georg mit dem Drachen, Pelagia, Michael) auf mythologische Reminiszenzen zurückführt, sagt ihm nicht zu. Er beruft sich darauf, daß diese Symbole und Attribute verhältnismäßig spät eintreten. Die Zuversicht und Raschheit, mit der solche Behauptungen vorgetragen werden, stehe nicht im Verhältnis zu der Zuverlässigkeit der Wissenschaft, worauf sie aufgebaut seien. Die Fachgenossen wissen, gegen wen die letztere Bemerkung gerichtet ist. Sie trifft doch nicht zu auf Gelehrte wie den verstorbenen Gutschmid. — Kraus bespricht sodann die mittelalterlichen Darstellungen der Sagen von Aristoteles, Alexander, Vergil, Trajan; der Sirenen und Sibyllen, und der Philosophen, den Physiologus und die Bestiarien, insbesondere die Bilder von unreinen Tieren, die moralischen (und unmoralischen) oder humoristischen Tierbilder, die Darstellungen nach den Fabeln des Äsop und dem germanischen Tierepos, die Symbolik der Blumen — über die viel mehr zu sagen wäre — und allerlei Curiosa. Mit angeblichen Spuren der germanischen oder skandinavischen Mythologie in der Kunst des Mittelalters ist allerdings viel Unfug getrieben worden; doch wäre die Bemerkung hier am Platz gewesen, daß die norwegische Bauernkunst des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts die alten Götter- und Heldensagen sogar an geschnitzten Kirchenthüren zugelassen hat, wie Dietrichsohn sie veröffentlicht hat. Von einer „selbst für einen Lübke erstaunlichen Unwissenheit" zu reden (S. 409) ist nicht schön, zumal dieser in dem betreffenden Fall Schnaase zum Gewährsmann hatte.

Den Einfluß altgermanischer Vorstellungen auf die christliche Kunst des Mittelalters giebt Kraus zu. Er führt nach J. Grimm die tirolischen Gnadenbilder an, die einem Waldbaum entwachsen: sie gehen auf die altgermanischen Götterbilder auf Bäumen zurück. Oder die Gnadenbilder, welche einen Schuh fallen lassen, einen dargereichten Ring annehmen wie Thors Bildsäule. Das schwedische Märchen vom Graumantel, der die Leute in den Himmel mitnimmt, klingt in den Darstellungen vom Schutzmantel Marias nach. Die Hunde, die das Einhorn in den Schoß der Jungfrau jagen, die Hunde des hl. Dominicus auf Bildern seines Ordens und Dantes Veltro seien Abkömmlinge von den Wölfen Wuotans. Die Geschichte von der Herodias verdanke ihre Popularität der Erinnerung an Perchta.

Weiter werden die „Triumphe" — Christi, der Kirche oder des Glaubens, des Todes, der Tugenden u. s. w. abgehandelt. Diese Darstellungen hängen schon zusammen mit dem Schauspiel und lebenden Bildern. Folgen die Darstellungen der Zeitbegriffe, des Tierkreises, der Sternbilder und Monate, die Kalenderillustration und die Bauernkalender, die Jahreszeiten, Lebensalter, das Glücksrad. (Schluß folgt.)

Digitized by Google



**Jesus erscheint den Elfen.**

(Aus der „Meisterbilderbibel", herausgegeben von M. Pfleiderer. Stuttgart, Süddeutsches Verlagsinstitut.)

# Zu den neuesten Forschungen über den Ursprung der gotischen Architektur.

Von Dr. J. Krätschell.

(Schluß.)

Sie bestehen vor allem, wie schon angedeutet, in der Unsicherheit der Datierungen. Mit wenigen Ausnahmen sind Angaben über das Jahr der Gründung, der Ausführung, der Weihe der einzelnen Bauteile oder auch nur der ganzen Bauten nicht überliefert. Wenn gleich die gesamte Formengebung, wenn die Kapitäle, die Profilierungen der Bögen, der Übergang der Dekorative von rein geometrischen zu tierischen und vegetabilischen Motiven, ja die Fertigkeit der Technik einzelner Teile einer gewissen gesetzmäßigen Fortentwicklung unterliegen und so einen nie zu unterschätzenden Maßstab darbieten, so ist er doch zu elastisch, um auch bei Sprüngen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Zahlenangaben in befriedigender Weise ersetzen zu können, zumal in einer Zeit, die immerhin an Material nicht überreich ist.

Aber in den Datierungen und so auch in den Schlußfolgerungen zu Gunsten eines Lehrmeisterverhältnisses der mittelalterlichen Schule der Ile-de-France begegnen wir auch offenbaren Irrtümern der modernen. G. Dehio, unter den deutschen Forschern der rührige Vorkämpfer auf diesem Gebiet, hat in einer Abhandlung im Repertorium für Kunstwissenschaft mehrere derselben nachgewiesen.[1] So ist St. Maurice in Angers von Lefèvre zu spät datiert. Der Gewölbebaubeginn liegt zwischen 1150 und 53. Sie zeigen, wie der Aufbau der Pfeiler beweist, die ursprünglich beabsichtigte Form. Der Anfang der Kirche läßt sich nach den damaligen Verhältnissen um zehn Jahre zurücklegen. Der Meister von St. Maurice könnte also höchstens Vorhalle und Chor von St. Dénis benützt haben. Dehio legt dieser Kirche eine besondere Bedeutung bei. Sie habe so gut wie St. Dénis das gotische System zu einem gewissen Abschluß der Entwicklung gebracht, indem sie den Grundgedanken desselben, die Sonderung in rein konstruktive und nur raumabschließende Teile auf ihre Weise zur Durchführung gebracht habe. Man könne sie mit demselben Recht wie St. Dénis das erste gotische Bauwerk nennen. Dehio weist ferner darauf hin, daß in der Kathedrale von Chartres, deren Südturmhalle wenigstens noch intakt ist, das Kreuzrippengewölbe in seiner vor dem Bau von St. Dénis liegenden Periode die Grenzen der Ile-de-France überschreite, ja, daß, wie Bildhauer von Chartres an den Bau von St. Dénis gerufen sind, so auch architektonische Einflüsse von der Hauptstadt der Beauce aus zum Werke Suggers hin nicht unwahrscheinlich seien.

Von besonderem Interesse wird bei der Bestimmung des Stammbaums immer die Auseinandersetzung mit der Normandie bleiben, dem alten Reich der Wölbekunst. Hier hatte naturgemäß die Theorie der genannten Schule ihre härteste Probe zu bestehen. Und hier kapituliert auch einer ihrer Führer, St. Paul, indem er bereit ist, die Rippengewölbe etlicher kleinerer Werke, wie Monsivilliers,

[1] S. daselbst Bd. XIX (1897), S. 169 f. „die Anfänge des gotischen Baustils; zur Kritik des gegenwärtigen Standes der Frage.

Fontaine Henry und Lessay, ja sogar die im Hauptschiff der Kathedrale von Evreux und die des ehrwürdigen Tour St. Romain, des nördlichen an der Kathedrale von Rouen, über St. Dénis zurückzudatieren. Übrigens war von derselben Seite der deutschen Forschung [1]) schon früher daran erinnert worden, daß man bisher die ursprünglichen oberen Chorteile von St. Dénis sowie das ursprüngliche Langhaus zu sehr außerhalb des Kreises der Betrachtung gelassen habe. Da St. Dénis sofort Schule gemacht, so ließen sich aus diesen „Schulbauten" — Noyon, Laon 2c. — auf die von Sugger jenen Bauteilen gegebene Gestaltung unmittelbar Schlüsse ziehen, die gleichzeitig — das mögen die „Pariser" bedenken — ein Zeugnis mehr davon geben würden, daß Suggers Decken nicht ohne den Einfluß der normännischen Kunst gewölbt seien.

Es wird der neuen Schule nicht gelingen, solche Einflüsse fortzuleugnen. Andrerseits werden bei gleich eingehender Durchforschung des baukünstlerischen Materials auch der anderen Provinzen, namentlich der Normandie — davon sind wir überzeugt — der Ile-de-France und ihren kleineren Werken noch manche Konkurrenten erwachsen. Die Herren werden den Versuch radikaler Umgestaltung des bisher Gültigen in manchem Punkte selbst wieder aufgeben.

Immerhin behält das von ihnen beigebrachte Material seine hervorragende Bedeutung bei der Beurteilung der vorliegenden Frage. Die Arbeit Suggers und seiner Meister tritt dadurch in eine neue Beleuchtung. Wir können uns nicht entschließen, dem gegen die neuere Richtung erhobenen Vorwurf beizupflichten, sie hätte den Einfluß gerade dieser kleineren ländlichen Werke in ihrer Bedeutung als Stufen in der Entwicklung überschätzt. Diese Bedeutung darf unseres Erachtens nicht gering angeschlagen werden. Die mittelalterliche Baukunst verfügte — das steht doch trotz aller Geheimtümelei der späteren Bauhütten fest — nicht über die Kenntnisse der höheren Mathematik. Sie war, wenn auch nicht rein empirische Kunst, so doch in der Überwindung neuer bautechnischer Schwierigkeiten im wesentlichen aufs Experimentieren angewiesen. Die Berechnung der Resultanten und Druckkurven, die auch unter schwierigen Komplikationen heut auf dem Papier vollzogen und auf ihre Richtigkeit geprüft werden kann, mußte dort an der Stelle selbst bewerkstelligt werden, an welcher Last und Stütze, Schub und Widerlager gegen einander zu kämpfen hatten. Und daß man zu solchen Versuchen mit Vorliebe kleinere Werke mit geringeren Abmessungen wählte, d. h. also, daß die Meister die Gelegenheit zu diesen Proben benutzten, sobald sie von den Bauherrn zur Ausführung solcher Werke berufen wurden, liegt auf der Hand. Für die deutsche Gotik z. B. könnten diese kleineren Werke nicht in dem Maße als Stufen der Entwicklung in Betracht kommen, denn sie brauchte, wie es auch geschehen ist, nur an der Wiege der Gotik die Eigenart des Systems zu erlernen, um das Erlernte in der Heimat sofort an großen Werken anzuwenden. —

Die Diskussion der Frage — das mag aus dem Erwähnten entnommen werden — ist wieder in vollen Fluß gekommen, und es ist nicht zu zweifeln, daß bei der zu erhoffenden Übertragung der subtilen Untersuchung der Baudenkmäler

[1]) S. Dehio und von Bezold a. a. O. 427.

auch auf die anderen hier in Frage kommenden Provinzen und ferner bei genauer Sichtung des urkundlichen Materials, sonderlich der Verträge, der Baurechnungen u. a., soweit sie noch in den oft reichen Schätzen der klösterlichen und bischöflichen Archive ruhen, die schwebenden Fragen über den Gang der Schuleinflüsse zu einem allgemein befriedigenden Abschluß gefördert werde." —

Doch nun die Frage: Ist damit alles erreicht? Sind damit die Wurzeln und Ursachen des gewaltigen Reiches bloßgelegt, welches die gotische Architektur in ihrer Gesamterscheinung ausmacht? Wir glauben es nicht, so oft und so nachdrücklich es auch namentlich von seiten der Architekten versichert worden ist. Es ist unbestritten, daß seit der Mitte unseres Jahrhunderts, seitdem die bauwissenschaftliche Untersuchung der vorhandenen Denkmäler so glänzende Ergebnisse über die konstruktiven Eigenheiten der einzelnen Stile zu Tage förderte, daß seit dieser Zeit die gesamte baukunstgeschichtliche Betrachtung sich mehr und mehr daran gewöhnte, die Erscheinung des Stils aus ihrer Verbindung mit der allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte loszulösen und sie nach ihrer konstruktiven Bedeutung zu verstehen. Es ist leicht zu verstehen, daß diese Art der Betrachtung Schule machte. Lieferte sie doch ein Verfahren, bei welchem der Weg klar vorgezeichnet war, bei welchem in exakter Form die Ergebnisse schrittweise gefunden und durch zahlenmäßige Belege sicher gestellt werden konnten. Wenn nur das baukünstlerische und urkundliche Material nicht versagt, muß die Lösung der Frage hier zum sicheren Abschluß gelangen.

Wir glauben aber, daß sich die Untersuchung über das Wesen und die Bedeutung der gotischen Architektur — wie jeder anderen — auf einer doppelten Linie zu bewegen hat: die eine, sehr wesentliche hat die Mittel und ihre Entwicklung zu untersuchen, welche der gotischen Baukunst zur Verfügung standen, die Fortschritte für das Verständnis der statischen Momente, kurz die gesamte konstruktive Thätigkeit der gotischen Meister. Die andere hat die Arbeit zu ergänzen, indem sie aus den allgemeinen kultur- und volksgeschichtlichen Bedingungen, aus dem Stande des gesamten geistigen Ideengehaltes heraus die Formen zu verstehen sucht, welche das Bild des gotischen Architekturwerkes uns bietet. Und daß der Standpunkt, der dieser zweiten Seite der Arbeit ihr Recht sichern will, nicht der niederere ist, dafür glauben wir auf Anerkennung auch seitens der bauenden Meister rechnen zu dürfen, solange sie davon überzeugt sind, daß es sich in der Architektur eben nicht um Bauhandwerk, sondern um Baukunst handelt.

Freilich dürfen wir nicht verkennen, daß die Untersuchung auf dieser zweiten Linie nicht zu so bestimmten und allgemein anerkannten Resultaten gelangen wird, wie auf jener. Der geistige Gehalt einer Zeit läßt sich nicht so leicht auf das Seecierbrett spannen, wie das Maß der technischen Kenntnisse, über welches die romanischen oder gotischen Meister verfügt haben müssen. Die Wirkung von einer inneren Vorstellung auf die Formengestaltung, in der sich ihre Gedanken ausdrücken, hat hier den Umweg durch das Typische und Symbolische zu machen, die Einwirkung von der Erkenntnis des konstruktiven Vorteils auf die Ausführung im Material ist unmittelbar.

Digitized by Google

Und vorsichtig in besonderem Maße wird die Untersuchung, die sich auf der zweiten Linie bewegt, zu Werke gehen müssen. Das, was das Mißtrauen so weiter Kreise gegen sie erweckt hat, sind die raschen und bestimmten Schlüsse vom Geiste der Zeit auf bestimmte Formen innerhalb des gotischen Stils als seiner Äußerungen. Es mußte die ruhigere Erwägung befremden, wenn Lepsius behauptete, der Geist des neuen Stils hätte gerade die Form des Spitzbogens erfinden müssen, hätte er sie nicht schon vorgefunden. Ähnliche enthusiastische Äußerungen sind ja namentlich in kulturgeschichtlichen Werken keine Seltenheit geblieben, hatten aber auch in bedeutenderen kunstgeschichtlichen Werken, z. T. selbst bei Kugler u. a., breiteren Raum gefunden und die Reaktion dagegen, die auf französischem Boden von Viollet-le-Duc und auf deutschem von Ungewitter ausging, war in ihrem Anlaß nicht unverständlich. Doch dürfen solche extreme Anschauungen heut ja als überwunden gelten. Die Konstruktion hat besonders im einzelnen ihre eigene Bedeutung. Mit der Unterlegung der Rippe unter das Kreuzgewölbe oder mit der Verstärkung des Widerlagers gegen den stärkeren Seitenschub hat eben die Phantasie nichts zu thun. Und dennoch — aus der Konstruktion allein ist nicht das volle Verständnis für die Gesamterscheinung der gotischen Architektur zu gewinnen. Insonderheit für die kunstgeschichtliche Bedeutung des Stils bleibt die Erkenntnis des geschichtlich bedingten Ursprungs der bedeutendste Moment. Es wäre eine verdienstvolle Arbeit, das im Zusammenhang für die Gotik darzulegen. Die Umrisse dafür liegen beinahe klar zu Tage.

Es ist viel darüber gehandelt, welchen Namen man dem Wunderkind in der Baukunst beilegen solle. Man sollte ihr ihren alten Namen lassen. Die Gotik wird, wie einst die Geusen, ihren Spottnamen mit Ehren durch die Geschichte tragen. Freilich, wollte man sie ihrem Wesen nach nennen, dann wäre die Bezeichnung als germanischer Stil die treffende. Nicht, als sollte damit einem Ursprung auf deutschem Boden das Wort geredet werden, ein Sinn, den man fast ausnahmslos mit jenem Namen verbinden wollte. In den Verdacht wird der Verfasser nach den obigen Darlegungen nicht kommen. Und doch ist er geneigt, für die Erklärung dieser Stilerscheinung vorzüglich das ethnologische Moment in Anspruch zu nehmen und dem des „Geistes der Zeit" erst eine sekundäre Bedeutung beizumessen.

Es würde zu weit führen, zu diesem Behuf hier die Unterschiede zwischen romanischem und germanischem Volkscharakter darzulegen. Das kann als feststehend gelten, daß der eine vom formalistischen Prinzip beherrscht erscheint, der andere die Tiefe des Gedankens mit der des Gemütes verbindet. Auf religiösem bildet der eine die Organisation aus, der andere den Materialkanon; dort das festgefügte System der una sancta in seinem Ursprung, hier die Sorge für den Heilsinhalt und -weg. In der Kunst dort Rafael, der den Ausdruck höchster irdischer Schönheit in seiner Sixtina findet, hier Dürer, der im Titelblatt der großen Passion mit so schwachen äußeren Mitteln die ergreifendste Martergestalt zeichnet, von der es im höchsten Sinne heißt: Er hatte keine Gestalt noch Schöne; dort das Auge an der Natur und ihrer Wohlordnung mit voller Befriedigung

hängend, hier die Natur ein Durchgangsmoment, da sie durch die Frage nach ihrem Werden zum Höchsten weist; dort der Genuß des Gegebenen, hier das Suchen nach dem Geahnten. Wir wollen kurz anfügen: dort die Renaissance der Antike, hier die Gotik, wenn wir uns auf die Endpunkte der eigensten, gegenseitig nicht beeinflußten schöpferischen Thätigkeit beiderseits beschränken wollen. Denn keineswegs sind die beiden Stilformen als Ausdruck konfessioneller Anschauungen aufzufassen; insonderheit ist keineswegs, wie es von seiten ultramontan-romantischer Kreise oft behauptet ist, die Gotik der typische katholische Stil.[1]) Am Brennpunkt und in den alten Domainen der römischen Hierarchie kennt man die Gotik nicht, und wo die katholische Kirche germanisches Gebiet umfaßt, muß sie sich unter die Formen germanischer Kunst beugen. Das Moment des Volkstums ist auch hier stärker als das konfessionelle. Und das gilt von der gotischen Periode besonders. In ihr steht die Baukunst in enger Verbindung mit dem Volk. Die Zeit der Kleriker-Baumeister ist zur Zeit der Blüte des Stils vorüber.

Wohl ist die tiefe religiöse Erregung ein gemeinsames Merkmal der ganzen Zeit. Aber auf romanischem Gebiet wird sie naturgemäß mehr nach der sozialen Seite fruchtbar, auf germanischem individualisiert und verinnerlicht sie sich. Dort konzentriert sie sich in der Idee des Papsttums, dort schafft sie die Ordensgründungen, hier die Scholastik und Mystik, wenn einmal in Umrissen gezeichnet werden darf.

Der gotische Stil eine Bethätigung germanischen Geistes! Überall, wo das germanische Volkselement zur freien Entfaltung seiner Kräfte kommt oder doch zu einem bestimmenden Einfluß gelangt, da ist der Bereich der gotischen Architektur. Also nicht auf dem Boden des „Reiches" allein, sondern auch in den Gebieten, in denen die germanische Rasse gleichsam latent vorhanden war, d. h. einen solchen Bestandteil der Mischung ausmachte, daß ihr Einfluß auf den mannigfachen Gebieten des Lebens, in den Rechtsauffassungen, den Kunstformen u. a. vorwaltete. Angeln und Normannen, Franken, Burgunder und Longobarden, sie haben den neuen Sitzen, die sie sich erkoren, mehr als den Namen gegeben. Es ist gewiß bemerkenswert, daß innerhalb ein und desselben Landes das Reich der gotischen Kunst nur von den Regionen gebildet wird, die unter germanischen Einflüssen standen. Das ist in Italien die Lombardei, das sind in Frankreich die angedeuteten nördlicheren Striche; Mittel- und Süditalien lassen die Gotik zu den bekannten Mischformen verkümmern, Südfrankreich kennt sie nur in wenigen Ausnahmen.

Und nun ein Blick auf die Formensprache dieser Kunst. Zur Trägerin einer tiefen, mittelbaren und beinahe unbewußten Symbolik wird die Gotik allerdings, wie die Kunst aller jener naiv schaffenden Perioden. Freilich nicht jede einzelne Fiale, nicht jeder gebrochene Bogen übernimmt da einen bestimmten Teil der großen Aufgabe, die Gedanken des Volks und der Zeit auszusprechen, welche

[1]) Es ist das Verdienst Joh. Kraus' (die katholische Kirche und die Renaissance, Freiburg 1889), darauf ausdrücklich hingewiesen zu haben. Vgl. Corn. Gurlitt: Die Gotik und die Konfessionen, Gegenwart 1889, Nr. 38.

Digitized by Google

diese Werke geschaffen. Und doch ist die Gesamterscheinung des gotischen Werkes — daran wird niemand vorüberkommen — der adäquate Ausdruck der germanischen Faustnatur, die gerade damals aus den Fesseln hierarchischer Bevormundung sich gelöst und die nun immer wieder hineintaucht in die tiefsten Probleme menschlichen Seins und in die höchsten Gedanken, die sich auf das Überweltliche beziehen, auf die Ewigkeit, auf Gott.[1]) Und auch das wird nicht geleugnet werden können: Innerhalb der Formenwelt, welche diesem eigenartigen Drängen und Sehnen zum Ausdruck dient, ist neben der lebendigen Gliederung die Höhenentwicklung das bedeutsamste Moment. — Im Dienst dieser Gedankenwelt und künstlerischen Gestaltung steht die konstruktive Arbeit oft in ersichtlicher Klarheit. Vielleicht war es nur eine Kaprice, wenn der Meister von St. Pierre zu Beauvais für den Querschnitt des Mittelschiffs das Verhältnis 45 : 146 annahm. Aber war es auch nur ein könnensfrohes technisches Wagestück, das sich zwölf Jahre später mit dem Einsturz straft, die Restauration sucht aus der notwendigen Höhenverringerung eine Tugend im Sinne des Stilcharakters zu machen, indem sie dem Chor Zwischenpfeiler und -fenster einfügt, so daß jene Lanzettformen zu stande kommen. Oder im allgemeinen: Nicht die Konstruktion erforderte den gewaltigen Turmbau, der doch als ein integrierender Bestandteil des gotischen Kultgebäudes galt und dessen Verbot den Cisterzienserbrüdern ein Stück Askese war; er trug die Glocken selten im Oktogon und nie in dem gewaltigen Helm. Und doch verschlang dieser Turmbau oft den dritten Teil der gesamten Bausumme; und gerade seine statische Sicherheit bot den ganzen Witz der bauenden Meister auf, die an ihm selbst mit so schwierigen Einflüssen, wie dem der Oscillation rechnen lernen mußten. Weiter: jene eigenartige Beschränkung der Wandmauern auf die Pfeilermassen und jene Überhöhung der Mittelschiffwände konnte keineswegs nur dem Bedürfnis nach vermehrter Lichtzuführung entspringen. Man dämpfte ja den Lichteinfall durch Glasmalereien und oft so, — es sei nur an den Eindruck der St. Chapelle oder des Straßburger Münsters erinnert — daß das Innere in mystischerem Dunkel sich darbot, als die ältesten romanischen Kirchlein.

Und diese Formenwelt nun übersät von jenen Zeugnissen einer bewußten und unmittelbaren Symbolik, Dämonen und Drachen und mancherlei Gewürm, zum Tragen von Simsen und Konsolen oder zum Wasserspeien verurteilt, Darstellungen der Knechtung des Bösen und in dieser einfältigen Form Spuren von der lebendigen Teilnahme des Volkes und seiner Vorstellungen an diesen Werken. Aber daß auch sonst manches Geheimnis in diesen Formen spielt, daß beispielsweise an der Verwendung des gleichseitigen Dreiecks im Entwurf von Grundriß und Aufriß und an der des goldenen Schnittes für die Proportionen neben der Ästhetik die Mystik ihren guten Anteil hat, weiß jeder, der mittelalterliches Volksleben kennt.

[1]) Man denke sich dabei diese Werke immer im Zusammenhang und ihrem populären Ursprung, für den der enge Rahmen der umgebenden Bürgerhäuser das richtige Bild darbot. Die Eindrücke auf der Südseite der Kathedrale von Rouen u. a. mögen dafür zum Beispiel dienen. Das moderne Bedürfnis nach dem „Freilegen" entspringt nicht solchen historischen Anschauungen.

Digitized by Google

Iſt die Gotik ein Ergebnis meiſterlicher Berechnung, oder iſt ſie zu verſtehen aus den Anſchauungen des ganzen Volkes, deſſen geiſtigen Gehalt ſie widerſpiegelt? Iſt ſie Reflexion oder Reflex, „Vorteil“ oder „Ausdruck“? Die mittelalterlichen Architekten ſelbſt hätten über ſolche Frageſtellung vielleicht gelächelt. Sie waren ſich ihrer Kunſt im Sinne des Verdienſtes und Vorzuges ſo bewußt, daß ſie ſich zuletzt als die Wiſſenden gegen das Volk und die Nichtwiſſenden abſchloſſen. Und doch, auch ſie konnten nicht über ihren Schatten ſpringen, auch ſie waren ein Teil ihres Volkes und ihrer Zeit und ſtanden unbewußt unter den Einflüſſen der gewaltigen Macht, die, unbekümmert um alle Individualität, der Geſamtheit den einheitlichen Stempel aufdrückt. Sollen wir aber das Verhältnis zwiſchen jenen Faktoren auf eine Formel bringen, ſo wäre es die, daß die Gotik mit der Notwendigkeit des Naturprozeſſes in beſtimmter Richtung zur Erſcheinung drängt, und daß die Meiſter, mehr oder minder unbewußt, in dieſer Richtung hin die Kräfte ihres Verſtandes ſpielen laſſen, um in der Konſtruktion die Mittel zu ſchaffen, die dem Inhalt von „Volk“ und „Zeit“ zum Ausdruck verhelfen.

---

**Inhalt:** Oſtern. Mit Abbildung. — Die Geſchichte der chriſtlichen Kunſt von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. Mit zwei Abbildungen. (Fortſetzung.) — Zu den neueſten Forſchungen über den Urſprung der gotiſchen Architektur. Von Dr. J. Krätſchell. (Schluß.)

---

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

---

# Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen koſten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

Mai 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 5.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.

### (II. Band, 1. Abteilung, Mittelalter.)

Von Dr. E. Gradmann in Stuttgart. (Schluß.)

Die Bedeutung des geistlichen Schauspiels für die mittelalterliche Kunst ist erst in neuerer Zeit gewürdigt worden, zuerst von Didron und Mone, dann von Springer und Durand, zuletzt von K. Meyer und P. Weber. Sein Ursprung ist noch im Dunkeln. Requisiten sind noch da und dort erhalten, Palmesel, Wasserkrüge von der Hochzeit zu Kana u. a. Kraus rechnet auch die Erultetrollen in diesen Zusammenhang; ich verstehe nicht recht warum. Wichtiger ist die von ihm aufgeworfene Frage, ob nicht manche Spiele von Bildwerken inspiriert seien, während man gewöhnlich das Umgekehrte für selbstverständlich hält. Er weist darauf hin, daß zwei der ältesten bekannten Spiele, aus dem zwölften Jahrhundert, die Auferweckung des Lazarus und die Historia von Daniel von dem

Mönch Hilarius einen Gegenstand haben, der in der altkirchlichen Kunst längst beliebt war. Ebenso ist der auf Christus hinweisende Prophet der christlichen Malerei seit den frühsten Zeiten geläufig. Und so werde auch die Darstellung der Kirche und der Synagoge in der Plastik — auf karolingischen Elfenbeinen — der dramatischen Aufführung vorangegangen sein. Die Rückwirkung der bildenden Kunst auf die Poesie hat zuerst Kinkel ins Licht gesetzt. Aus Kunstwerken sind mancherlei Sagen entstanden, sogar Heiligenlegenden wie die von St. Kumernus (die hier angeführte Sage von der Jagd in Schönthal*) habe ich nirgends sonst finden können). Manchen unserer Leser wird es interessieren, daß auch Göthes Faust im zweiten Teil von den Gemälden im Camposanto zu Pisa inspiriert sein soll (nach Dehio im Göthe-Jahrbuch 1886).

Unser Werk behandelt schließlich die Legenden von den Heiligen. Kraus unterscheidet beim Madonnenideal wieder zehn Typen, die auf drei Haupttypen zurückgehen: Den altchristlichen, den romanischen oder nationalen der Regina cœli und den der Renaissance, der auf demjenigen der gotischen Zeit beruht, aber die schöne Leiblichkeit noch mehr betont. Vom altchristlichen Typus gehen der byzantinische und der karolingisch-ottonische aus. Vom romanischen der nordisch-gotische (Unsere liebe Frau, bis auf van Eyck und Dürer) und der italienisch-gotische (Donna angelicata der Sienesen und Umbrier bis auf Fra Angelico). Der Renaissancetypus (Donna ideata) ist mit seinem gemäßigten Naturalismus in Florenz erwachsen bei Lippi, Lionardo u. a. Verbunden mit dem deutschen sei er bei Holbein d. J. Perugino, Raffael und Sassoferrato gewinnen durch Zurückgreifen auf die Donna angelicata der mystischen Schulen und Steigerung der Körperschönheit den vollendeten Ausdruck des Ideals. Correggio und die Venezianer haben wieder naturalistische Typen mit zunehmender sinnlicher Empfindung. Den Schluß macht der spanische Typus; er ist ausgesprochen national und im Ausdruck ekstatisch, wie alle religiöse Kunst in Spanien. Bei der altkirchlichen Darstellung der Muttergottes war das Kind die Hauptsache. Das frühromanische Marienbild hat von der christlichen Antike noch den Zug des Ernstes. Die nationale Empfindung stellt sich an Maria wie an Christus am liebsten das Siegreiche, Weltbeherrschende vor; darum erscheint sie jetzt als Königin und wird gekrönt. Die Vorstellung der Donna angelicata bricht mit Dantes Beatrice durch, deren Lächeln der Abglanz der göttlichen Liebe und das Glück der Menschen ist. Die höchste geistige Verklärung sei erreicht in Fra Angelicos Maria bei der Verkündigung in S. Marco. Die liebe Frau der deutschen Niederländer und Franzosen sei nicht nur jungfräuliche Gottesmutter, sondern auch Mutter der Barmherzigkeit, das Ideal des Weibes wie im Rittertum und Minnesang. Von Rafaels Madonnen urteilt Kraus mit P. Keppler, daß manche allerdings nur religiöse Genrebilder seien, daß der bedeutendere Teil aber als Andachtsbilder gelten dürfe (sogar die Mad. della Seggiola). Die schönen Worte über die Sixtinische Madonna kann sich auch ein Protestant aneignen: „Nie ist das Hereinragen des Übernatürlichen in diese Welt königlicher und sieghafter

*) Ist vielleicht die Johanniskirche in Gmünd gemeint?

Digitized by Google

dargestellt worden als in der Madonna und ihrem wunderbaren Knaben, dessen geheimnisvolles Antlitz die Schrecken des Rex gloriae uns ahnen läßt, während es uns die trostvolle Überzeugung giebt, daß es Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein sein wird, das einst über uns richten soll." Auf dieser Höhe wird die Schönheit des menschlichen Körpers nur als der Abglanz der ewigen Schönheit Gottes empfunden. Auch Luini ist darin Rafael geistesverwandt. Aber schon Tizians vornehme Madonnengestalten sind im besten Fall idealisierte Modelle. Der Naturalismus der Neapolitaner leistet in der Schilderung der Schmerzensmutter noch Hervorragendes; ebenso Morales.

In der Bilderreihe über das Leben der Maria „hat sich alles zusammengehäuft, was im Geist des Mittelalters die Vorgänge des irdischen Lebens, die Dinge des Hauses, der Familie, das Glück des Kindes und des reifen Alters, die Beseligung der gottgeweihten Jungfrau und die der Hausfrau und Mutter, die Freuden und Leiden unseres Daseins, den Frieden der stillen Zelle und den Kampf mit den wildesten Gewalten — was alle diese Dinge mit dem Jenseits verknüpfte und das Himmlische mit dem Irdischen verwob." Kraus bespricht die wichtigsten Scenen der Marienlegende; dann die Darstellungen der beliebtesten Heiligen — meisterhaft auf fünf Seiten — und die Allerheiligenbilder. Endlich gedenkt er der Visionen und der Predigt, der Hymnen, der theologischen und poetischen Litteratur. Der Wandel der Typen und Darstellungsmittel wird allzu kurz abgemacht. In der romanischen Kunstperiode bricht der germanische Typus mehr und mehr durch und auch die germanische Freude an der umgebenden Natur. Ein merkwürdiger Hauch der Antike geht im dreizehnten Jahrhundert über die Kunst der Übergangsperiode. Die Gotik bedingt mit ihrer eigentümlichen seelischen Erregung einen neuen, von innerem Leben bewegten Figurentypus. Die christliche Kunst verläßt zwar seit der romanischen Periode immer mehr die hieratische Überlieferung, um subjektiven Eingebungen und national bedingten Empfindungen zu folgen, doch bildet sich rasch wieder eine allgemeine Bildersprache, die bis tief in die Renaissance hinein herrscht.

Es kommen noch die Zahlen — und die Farbensymbolik (womit aber doch der Schichtenwechsel in der Architektur nichts zu thun hat), die Attribute, die Personifikationen. Dabei wertvolle Bemerkungen wie die: die Temperamente gelten als die Basis der Begabung für die verschiedenen Geschäfte des Lebens. — Das melancholische ist die Basis des wissenschaftlichen Forschens. Darum hat Dürer in seiner „Melancholie" die Personifikation dieses Temperaments mit den Emblemen der Künste und Wissenschaften versehen. „Die Temperamente werden auch als Reiter geschildert, was man im Auge behalten muß, um Dürers ‚Ritter, Tod und Teufel zu verstehen.'" Hier kommen auch die Bilder des Todes und die Totentänze zur Erörterung. (Die Ableitung des französischen Namens Danse Macabre von den Makkabäern, deren Spiel auf demselben Pariser Friedhofe aufgeführt wurde wie der Totentanz, will nicht einleuchten. Ist der Name nicht mit Müller und Mothes aus dem Arabischen abzuleiten?) Daß die Darstellung von Gerippen schon in der Antike vorkam, ist durch einen pompejanischen Silberfund 1895 verbürgt worden. — Der Teufel ist übergangen.

Am nächsten mit der Personifikation berühre sich das Porträt (?), dessen Entwicklung skizziert wird. Das dreizehnte Jahrhundert erhebt sich zunächst zu Stammestypen, nachdem man sich bisher begnügt mit Standestypen, mit den äußeren Abzeichen und etwa noch dem Ausdruck der hervorstechendsten Standestugend. Im dreizehnten Jahrhundert beginnen aber auch schon die Bemühungen um individuelle Bildnisähnlichkeit. Zu den wichtigsten Beispielen zählen die Augustalen Friedrichs II und päpstliche Münzen. Niccolo Bartolommeo v. Foggia, ein Bildhauer Friedrichs II, verrät schon die Befähigung zum Porträtieren, wenn von ihm die Büste der Sigilgaita in Ravello ist (1272). Aus derselben Zeit haben wir die Erzählung von dem Bildhauer, der das Grabdenkmal für König Rudolf schaffen sollte, und ihm nachreiste, um die Runzeln seines Gesichts — sich ins Gedächtnis einzuprägen. Das Bildnis Dantes im Bargello zu Florenz hält Kraus für das echte Werk des Giotto. — Auf die Ausdrucksmittel für Affekte wird nur verwiesen, aber die Grotteske und die Karikatur sind nicht vergessen. Neben dem germanischen Humor leistete ihnen besonders die Auflösung der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts Vorschub, namentlich das Mißtrauen der Laien gegen Geistliche und Mönche. Zum Schluß dieses Kapitels wird die Frage erörtert: welches Verhältnis nehmen die Kirche und das Volk des Mittelalters zu der Ikonographie ein? Kraus urteilt etwas schillernd, daß bis zum vierzehnten Jahrhundert immer ein gewisses hieratisches Gesetz waltete, daß die Kunstvorstellungen sich im allgemeinen der „Approbation" der Kirche bezw. der geistlichen Kreise erfreute, der ja auch die Künstler meist angehört hätten. Hier werden allerlei kirchenpolitische — meist antipäpstliche Anspielungen aufgeführt. Kraus will aber die vielbesprochenen Spottbilder gegen Kleriker und Mönche an Chorstühlen u. dergl. doch nicht als Satiren und noch weniger als harmlose Künstlerspäße gelten lassen, sondern — wenn ich recht verstehe — als Warnungen und Mahnungen, die vom Klerus selber ausgegangen wären. Das ist doch wohl ausgeschlossen, wenn die Freisinger Stühle von 1423 die Inschrift tragen: Cantent in choro sicut asellus in foro: Hic locus est horum qui cantant non aliorum (S. 483). Kraus meint aber (S. 456): Die Kirche des Mittelalters ließ ein weitgerütteltes Maß von Selbstkritik zu, aber sie war weder so gedankenlos noch so charakterlos, um sich in ihrem eigenen Heiligtum beschimpfen zu lassen (in ihren Dienern).*) Die Volkstümlichkeit der mittelalterlichen Kunst erklärt sich natürlich daraus, daß es nur eine Bildung gab, die kirchlich-christliche.

Das letzte Buch dieses Halbbandes behandelt die Innenausstattung der Kirchen, das kirchliche Gerät und die liturgische Kleidung.

Am Eingang dieses Kapitels steht die Bemerkung: Das quam dilecta tabernacula tua ist unter den Händen der Reformatoren verklungen. Dagegen darf im Christl. Kunstblatt wohl gesagt werden, daß das Latein in den Kirchen der Reformation allerdings verklungen ist, daß es aber deutsch erklang und gottlob noch erklingt: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!

*) Die gehaltvolle Abhandlung von W. A. Neumann über Humor und Satire in der mittelalterlichen Kunst (in den Mitteil. d. k. k. östr. Museums für Kunst und Industrie 1893) ist nicht berücksichtigt.

## Eine Schnitzerei von Riemenschneider.

Die Gruppe, von der wir eine Abbildung geben, befindet sich im Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart. Sie stammt aus dem Besitz des verstorbenen katholischen Prälaten Schwarz in Ellwangen. Ihre Herkunft ist leider nicht ermittelt. Nichtsdestoweniger darf sie zuversichtlich als ein Werk des großen Riemenschneider aus der Zeit um 1500 bezeichnet werden. Es spricht dafür deutlich genug die zarte Behandlung des Fleisches und des Haargelocks, die

malerische Drapierung mit scharfen aber durch Knitterung unterbrochenen Längsfalten und insonderheit die Bildung der Augen mit dem hochgezogenen Unterlid, das dem Blick das Schwimmende, Schmachtende verleiht. Die Gruppe ist aus Lindenholz geschnitzt, 67 cm hoch. An dem Mantel der vorderen Frau haben sich Spuren von roter Farbe erhalten; die Gruppe war also gefaßt. Sie war offenbar Teil einer größeren Gruppe, die Beweinung Christi darstellend. Das Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart ist die Sammelstätte für die alten Skulpturwerke des Landes, während die Gemälde zum Teil in die Staatsgalerie

Digitized by Google

gekommen sind. Unsere Abbildung beruht auf einer photographischen Aufnahme von Friedrich Hösle, aus der Mappe, die er über das genannte Museum veröffentlicht hat. Dieselbe enthält sechzig Blätter, darunter Aufnahmen von Werken Zeitbloms, Bernh. Striegels, Schaffners, Rathgebs, Ambergers und Syrlins d. J. Eine kostbare Zeichnung, Totentanzmotive, hier Dürer zugeschrieben, weist auf die Hand Hans Baldungs. Die trefflichen Aufnahmen des Augsburger Photographen, der seine Meisterschaft schon in den von ihm herausgegebenen Galeriewerken von Augsburg, Nürnberg, Nördlingen, Stuttgart, Donaueschingen bewährt hat, können nicht genug empfohlen werden.

Dr. Gradmann.

---

## Bemerkungen zur Lukaskirche in München.

Die Lukaskirche hat in Nr. 4 und 5, Jahrgang 1897 dieser Zeitschrift eine eingehende Beschreibung aus sachverständiger Feder erfahren. Es sei gestattet, vom Standpunkte des theologischen Kirchbautheoretikers aus einige kleine Zusätze dazu zu machen. Wir haben es hier mit einem interessanten Werke zu thun, das nicht nach der Schablone gearbeitet ist und, obwohl „nicht protestantisch im modernsten Sinne", doch eine Reihe von Forderungen berücksichtigt, welche erst in neuerer Zeit stärker geltend gemacht worden sind.

Der Grundriß zeigt einen ausgesprochenen Centralbau. Mag dies durch die Beschaffenheit des Bauplatzes bedingt gewesen sein, die Hauptsache ist, daß inmitten einer entschieden lutherischen Kirche, in einer Stadt, welche in der Matthäuskirche bisher nur ein abschreckendes Beispiel einer dem Centralbau verwandten Gestaltung besaß, nun der Beweis erbracht ist, daß diese Anlage durchaus nicht unkirchlich wirken muß, sondern für evangelische Kirchen ebensogut in Frage kommen kann wie der Langhausbau. Trotz der Säulen im Innern erscheint die Gemeinde als einheitliches Ganze, und trotz der reichen Architektur besitzt der ganze Raum etwas Trauliches, Anheimelndes. Die Kuppel soll sich nach Zellfelders Mitteilung akustisch bewährt haben, die ursprünglichen Befürchtungen sollen nicht eingetroffen sein. Hoffentlich ist das auch wirklich sicher. Schreiber dieses hat, in der Nähe der Kanzel sitzend, allerdings gut gehört, wenn auch das vom Altar gesprochene Wort ein wenig verschwommen klang, hat aber von andrer Seite Klagen gehört, daß der entfernter Sitzende durch Schall gestört werde. Eine öffentliche Aufklärung darüber wäre erwünscht. Sollte sich auch hier die Kuppel akustisch nicht ganz bewährt haben, so würde ihr Sündenregister damit bald erfüllt und der Beweis erbracht sein, daß sie für evangelische Kirchen nicht zu empfehlen ist. Theoretische und ästhetische Gründe sind für sie ohnehin kaum anzuführen. Es haftet ihr nun einmal ein Zug des Satten, Stolzen, Geschwollenen, Weltseligen an; sie erinnert unwillkürlich an die steifen, gespreizten Krinolinendamen von ehemals oder an eine fette, breite, selbstzufriedene Bauernfrau. Übrigens muß zugestanden werden, daß dieser Charakter bei der Lukaskirche soviel wie überhaupt möglich verwischt ist; die Kuppel zeigt hier eine leichte und gefällige Form.

Digitized by Google

In der Einrichtung des Innern ist das Bestreben des Architekten sichtlich dahin gegangen, dem Grundsatze nachzukommen, daß man von allen Plätzen aus Altar und Kanzel sehen, und daß die Anlage des Altarraumes den Zusammenhang zwischen den Handlungen im Chor und denen im Gemeinderaum erkennen lassen müsse. Letzteres ist hier vornehmlich dadurch erreicht, daß rechts und links hinter je einer Seite des fünfseitigen Altarraumes Seitenräume eingerichtet sind, die zur Benützung der Gemeinde bestimmt sind und so einen Übergang zum Gemeinderaum bilden. Der Altarraum erscheint dabei durchaus als etwas Besonderes, wird jedoch zum Teil von der Gemeinde umfaßt. In ähnlicher Weise hat der Baumeister der im vorigen Jahre vollendeten evangelischen Garnisonkirche in Straßburg, Louis Müller, einen engeren Zusammenhang zwischen Chor und Schiff hergestellt, indem er die schmalen Seitenschiffe der dreischiffigen gotischen Kirche um ein wenig über die Vierung hinausschob und die dadurch gewonnenen Räume für bevorzugte Glieder der Gemeinde — den Kaiser einerseits und die Generalität andrerseits — bestimmte.

Der Altar der Lukaskirche ist etwas eigentümlich. Wohl in dem Bestreben, ihn monumental zu gestalten, hat der Baumeister ihn nicht einfach viereckig gestaltet, sondern an der Vorderseite in den Ecken noch schräg gestellte Ansätze hinzugefügt, die sich mit ihren Apostelfiguren wie zwecklose, mit dem eigentlichen Altare verbundene Nebenaltäre ausnehmen. Ob es übrigens angemessen ist, als Gegenstand für das Altargemälde eine Kreuzabnahme zu wählen, wobei der Heiland, zu dem wir beten, notwendigerweise lediglich als hilfloser Leichnam erscheint, dürfte fraglich sein.

Bezüglich der Kanzel fällt angenehm auf, daß sie nicht als hölzernes Gerät in die Kirche hineingestellt ist; sie ist wie der Altar aus Stein. Die Kanzeltreppe ist sichtbar. Hier sei eine Bemerkung angeschlossen, die für den vorliegenden Fall nicht zutrifft: manche Baumeister scheinen die Sulze'sche Forderung, daß der Prediger im Angesicht der Gemeinde die Kanzel ersteigen müsse, so aufgefaßt zu haben, als sei es notwendig, daß man dem auf die Kanzel gehenden Geistlichen bis auf die Stiefelsohlen sehen könne. Der berechtigte Sinn jener Forderung kann nur der sein: der Prediger darf nicht von einem verborgenen Aufgange aus plötzlich, wie aus den Wolken kommend, auf der Kanzel erscheinen. Daß man jeden Schritt nachzählen kann, ist nicht nötig.

Bei der Stellung des Taufsteins macht sich die in diesem Punkte bestehende Unsicherheit bemerkbar. Zellfelder tadelt den gewählten Platz zur Rechten des Chores unter der Empore als der Stätte eines Sakramentes nicht würdig. Offenbar hat man den Taufstein in möglichst nahe Beziehung zum Chor bringen wollen, ohne ihn doch im Chor selbst aufzustellen. Denn hiergegen hat man immer noch Bedenken.

Die bezüglichen praktischen Bedürfnisse sind verschieden. In großen Gemeinden wird die Taufe selten, in kleinen häufig im Gottesdienste vor versammelter Gemeinde vollzogen. In letzterem Falle ist eine Stellung vor den Augen derselben selbstverständliches Erfordernis. Daß stichhaltige Bedenken gegen eine Aufstellung im Chor selbst nicht vorliegen, theoretische Erwägungen dieselbe viel-

Digitized by Google

mehr verlangen, wurde schon früher gezeigt. „So wenig das Sakrament der Taufe Nebensache für den evangelischen Glauben ist, so wenig darf der sie bedeutende Taufstein abseits von der Gemeinde gestellt werden. Er gehört mit Altar und Predigtstuhl vor ihr Auge und in die Mitte der ihren Taufbund erneuernden Konfirmanden." (H. Merz, Chr. Kunstbl. 1888 p. 150.)

Daß im Innern der Lukaskirche auf alle Farbe verzichtet worden ist, wird schwerlich allseitige Zustimmung finden. Das Äußere zeigt einen lebendigen Wechsel von Backstein- und Hausteinbau, im Innern ist alles grau. Die Erwartungen, welche durch das Äußere geweckt werden, werden in dem einfarbigen Innern nicht befriedigt; trotz der reichen und schönen Architektur und der bunten Fenster hat man beim Eintritt geradezu den Eindruck des Unfertigen. Einst war es im christlichen Kirchenbau anders: außen einfach, innen farbenreich, und das ist auch angemessener. „Es glänzet der Christen inwendiges Leben." Vielleicht entschließt man sich doch noch dazu, dem Pinsel noch nachträglich eine bescheidene Hilfsrolle anzuweisen.

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Als Schreiber dieses eines Sonntags die Kirche besichtigte, erschien kaum fünf Minuten nach Beendigung des Gottesdienstes der Küster und forderte die ziemlich zahlreichen Anwesenden, welche die Kirche in Augenschein nahmen, auf, dieselbe zu verlassen, da sie jetzt geschlossen werde. Dafür prangte draußen ein großes Plakat, aus dem hervorging, daß die Besichtigung der Kirche gegen Erlegung eines Obolus an den Küster gestattet sei. Man sollte meinen, es gäbe doch noch höhere Gesichtspunkte als den, daß der Herr Küster möglichst viel Trinkgelder einnehme. Es sollte zum mindesten den Mitgliedern der Gesamtgemeinde München, welche doch alle zu diesem Bau beigetragen haben, Gelegenheit gegeben sein, denselben in Muße anzusehen, ohne daß sofort der Klingelbeutel in Bewegung gesetzt wird. Ist denn keine Aussicht vorhanden, daß die Bewegung zu möglichst ausgedehnter Offenhaltung der evangelischen Kirchen auch in die maßgebenden Kreise der bayrischen Hauptstadt ihren Weg finde? Gerade in katholischen Gegenden empfindet man die „Verschlossenheit" der evangelischen Kultusstätten doppelt unangenehm.

E. Br.

## Vom Büchertisch.

Die Frauenkirche von Eßlingen, herausgegeben von J. v. Egle. Stuttgart 1898, Verlag von K. Wittwer.

Es ist der hochverdiente Wiederhersteller des Bauwerkes, der uns diese mustergültige Veröffentlichung beschert. Sie war lang ersehnt, nicht nur von den vielen Schülern des schwäbischen Altmeisters. Um so freudiger zollt mit der Gemeinde der Verehrer alter, ernster Kunst das Christliche Kunstblatt ihm Dank und Glückwunsch. Das Werk umfaßt 27 Tafeln in Großfolio nebst Text mit 9 Holzschnitten. Die Aufnahmen sind unter Leitung des Herausgebers gezeichnet von den Architekten Karl Mayer und A. Bihlmaier und dem Bildhauer Professor Plock. Den Text hat J. v. Egle selbst geschrieben. Das Titelbild, gezeichnet von Professor Baldinger, veranschaulicht die malerisch reizvolle Lage

Digitized by Google

der Frauenkirche. Von hier aus zeigt die vormalige Reichsstadt noch fast unversehrt das altertümliche Gepräge. Da strebt Kirche an Kirche empor. Aus der Ferne winkt die Bergkette der schwäbischen Alb herein. Sie alle überragt im Bild die hoch an den Weinbergen gelegene Frauenkirche. Aber in noch höherem Maße als durch ihre Lage ragt sie vor den Schwestern weit und breit hervor durch ihre architektonischen Vorzüge, die den Laien durch den Reichtum und die Zierlichkeit der Steinhauerarbeiten von jeher entzücken und auf den Architekten „nach endlicher Überwindung anerzogener Vorurteile, durch die schöne geistreiche und fast in jeder Hinsicht musterhafte Erfindung und Ausführung einen überwältigenden Eindruck machen." In der That, die „anerzogenen Vorurteile," sei es gegen alle mittelalterliche, sei es wenigstens gegen die spätgotische Architektur, sie scheinen geschwunden unter unseren Baubeflissenen. Die Veröffentlichung dieses „Meisterwerks der Gotik des fünfzehnten Jahrhunderts," wie es der Herausgeber schon auf dem Titel nennt, kommt gewiß zur rechten Zeit.

Im Jahr 1837, so berichtet er, habe er als Zögling der Stuttgarter Gewerbeschule, aus eigenem Antrieb, gemeinsam mit Altersgenossen viele Aufnahmen an dem anziehenden Baudenkmal gemacht, das bald darauf auch für den berühmten Gotiker Friedrich v. Schmid die erste Schule gotischer Baukunst wurde. 1839 gingen die Eßlinger daran, das vom Zahn der Zeit zernagte Bauwerk auszubessern. 1855 wurde ein Verein für stilgemäße Wiederherstellung des Inneren gegründet. 1859 wurde J. Egle beauftragt einen Plan dafür auszuarbeiten. 1861 erst, nachdem die Katholiken auf das früher eingeräumte Mitbenützungsrecht verzichtet hatten, konnte mit der Ausführung begonnen werden. Diese dauerte nicht ganz drei Jahre. Die Gehilfen des Bauleiters waren seine Schüler, die nachmaligen Ulmer Münsterbaumeister L. Schen und A. Beyer. Daran schloß sich wieder nach einer Zwischenzeit von zwanzig Jahren eine durchgreifende Restauration des Äußeren durch denselben Meister. Sie erfolgte 1884 bis 87. Endlich wurde 1890 ein neuer, eiserner Dachstuhl errichtet. Auf den Vorschlag v. Egle's wurde an den unteren Teilen der Mauer nur das Allernötigste gemacht und insbesondere das Ausflicken von beschädigten Simskanten, kleinen Laubwerken und dergleichen vermieden; alle oberen Teile sollten eine um so gründlichere und dauerhaftere Wiederherstellung erfahren. Damals konnten die genauen Aufnahmen gemacht werden, die uns nun in diesem Werk vorliegen; eine Gelegenheit, die so nie wiederkommen kann. Der Herausgeber wollte in erster Linie denen dienen, welche die spätere Gotik gründlich kennen lernen, nicht etwa nur schöne Architekturbilder besitzen wollen. Und weil es für diese Architektur immer noch an Büchern mit Abbildungen in hinlänglich großem Maßstab fehle, hat er die vorliegenden Tafeln in möglichst großem Maßstab darstellen lassen, Ansichten, Schnitte und Grundrisse des Turms in $^1/_{40}$, einzelne größere Bauteile in $^1/_{15}$, Einzelheiten wie Laubwerke und Gesimsprofile gar in $^1/_5$ bis $^1/_2$ der natürlichen Größe. Schiff und Chor sind als Ganze in $^1/_{100}$ bezw. $^1/_{200}$ dargestellt. Mit Rücksicht auf das ungleiche Schwinden des Druckpapiers wurden sogar auf manchen Tafeln zwei Maßstäbe, einer für die Höhe, einer für die Breite angetragen. Die meisten Abbildungen sind geometrisch und nur

in Konturen gezeichnet, letzteres der Deutlichkeit zulieb. Dabei versichert der Herausgeber, daß auch die Lager- und Stoßfugen auf ebenso gewissenhafter Aufnahme beruhen wie die Umrisse der Bauformen; es sei in den geometrischen Zeichnungen „kein Strich, der sich nicht am Bau befinde." Um das Werk nicht zu verteuern — denn es sollte nicht bloß den Bibliotheken, sondern dem Studierzimmer erreichbar sein — wurde zur Vervielfältigung die Autographie gewählt. So beträgt nun der Preis desselben 32 Mark. Mustergültig ist das Werk auch durch die Aufnahme und Verwertung der Steinmetzzeichen, die zuerst von † A. Klemm erforscht worden waren.

Auf die architektonische Beschreibung des Baudenkmals folgt eine Darlegung der Baugeschichte. 1231 beschloß der Rat, eine Marienkapelle zur Kirche umbauen zu lassen (die vorhandenen fünf Kirchen außer der Pfarrkirche gehörten Klöstern!). 1335 war der Chorbau so weit, daß der Hauptaltar darin aufgestellt werden konnte. 1340—1389 waren unruhige oder schwere Jahre für die Stadt; doch scheint ein Teil des Schiffs — die drei östlichen Joche — 1350—60 ausgeführt worden zu sein, so daß 1362 die Altarstiftungen ins Schiff beginnen konnten. Dann wieder Baustillstand (oder wollte man sich damals mit einem Kurzschiff ähnlich wie an der Nürnberger Frauenkirche begnügen?) Der Rat kauft dann aber, gegen 1400, Häuser vor der Kirche, um dieselbe „zu verlängern und zu erweitern." 1398 wird die Bauleitung dem Ulrich von Ensingen, damals Münsterbaumeister in Ulm, übertragen. (Die ersten Baumeister sind unbekannt; von zwei späteren, Meister Ulin dem Steinmetzen († 1359) und Meister Heinrich, Steinmetz, der bis 1397 vorkommt, weiß man nicht, was sie gebaut haben.) Ulrich von Ensingen führt von Straßburg aus die Oberleitung. Von ihm wird bis zu seinem Tod (1419) die vordere Schiffshälfte vollendet. Schon 1412 wurde das Westportal fertig. 1420—30 ist Baustillstand. Inzwischen entwirft Ulrichs Sohn, Matthäus, Münsterbaumeister in Bern, die Zeichnungen für das zweite und dritte Geschoß des Turms. Balier ist 1424 bis 36 Hans Hülin, dann Matthias Ensinger, des Obermeisters Bruder († 1428). 1440 wird Hans Böblinger, schon vorher an dem Bau beschäftigt, Meister des Kapellkirchenbaus. (Der Anstellungsbrief ist im Wortlaut erhalten.) 1449—54 Baustillstand wegen Kriegs mit Württemberg. 1455—59 wird das Glockenhaus gebaut, dann ist Böblinger in Möhringen beschäftigt samt der Hütte. 1465 bis gegen 1470 wird der Helm errichtet, dann die Eckfialen an seinem Fuß, die Wendeltreppe, der Glockenstuhl; die Turmgeschosse werden nach einander zugewölbt u. s. w. bis 1477. In den nächsten Jahren scheint nur ein Altarbaldachin gemacht worden zu sein. 1482 stirbt Hans Böblinger. Sein Grabstein ist erhalten. Nachfolger wird der zweite Sohn Markus, später 1492 der Schwiegersohn Stefan Waid, 1496 ein jüngerer Sohn, Matthäus Böblinger († 1505; auch von ihm ist ein Grabstein in der Kirche); endlich der jüngste Sohn, Dionysius († 1516). Diesem können nur noch Instandhaltungsarbeiten zugeschrieben werden, seinen Vorgängern, einschließlich Markus, auch nur kleinere Ergänzungsarbeiten, Dachgalerien, Fialen und Giebelabschlüsse; woran sich ihre Zeichen nebst Jahreszahlen finden. 1532 wurden Altäre und Bilder zerstört.

Digitized by Google

Weiter kommen die bautechnischen Konstruktionen und stilistischen Eigentümlichkeiten des Baus zur Besprechung. Nach Beendigung des Chorbaus wurde die alte Kapelle (aus dem dreizehnten Jahrhundert) abgebrochen, und dabei das Wandkästchen für die Meßgefäße in den neuen Chor übertragen; dann erhob sich an der Stelle der Kapelle die östliche Hälfte des Schiffs samt Gewölbe und Dachstuhl. Die Bildwerke des südöstlichen Portals — Anbetung der Könige, Tod Marias und Krönung derselben, in Hochrelief mit Spuren von Farben und Vergoldung — rechnet v. Egle mit Recht zu den schönsten Deutschlands aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Sie sind eng verwandt denjenigen am Nordostportal der Heiligkreuzkirche in Schw. Gmünd. Die beiden Schiffshälften sind übrigens im Grundriß und Querschnitt völlig einheitlich, so sehr sich in den Einzelformen die verschiedene Bauzeit geltend macht. Von Ulrich von Ensingen wird entworfen sein — vielleicht noch vor der Übersiedelung von Ulm nach Straßburg 1399 — der Grundriß der westlichen Schiffshälfte mit Rücksicht auf die Westfront und auf die Turmpfeiler, ferner die Risse zum südwestlichen und westlichen Portal. Wahrscheinlich hat er die Vollendung dessen, was als sein Werk gelten darf, erlebt. Die große Zahl (66) der verschiedenen Steinmetzzeichen an diesem Bau zeigt, daß daran verhältnismäßig rasch gearbeitet wurde. Als eine Eigentümlichkeit von Ulrich erscheint die Stellung des Turms auf den Bögen des letzten Jochs im Mittelschiff. Deswegen ruht der Turm auf querlänglichem Unterbau, während seine obersten Geschosse im Grundriß ein regelmäßiges Achteck bilden. Der Übergang von der länglichen zur quadratischen Gestaltung ist größtenteils schon durch die Bildung der Turmpfeiler, im übrigen durch allmähliche Verschiebungen im zweiten und vierten Obergeschoß bewirkt. Das Westportal durfte hier darum nicht durch einen Pfosten geteilt werden, weil es zur Beischaffung des Baumaterials diente, das man im Turm aufzog. Von Hans Böblinger sind schon aus der Zeit vor seiner Bestellung als Baumeister Bauzeichnungen erhalten. Ein Heft im Nationalmuseum zu München mit ungefähr 20 Pergamentblättern, welche schattierte Entwürfe von spätgotischen Bauornamenten zeigen, ist auf dem ersten Blatt bezeichnet mit der Jahreszahl 1435, dem bekannten Steinmetzzeichen und der Bauschrift: **Ich Hanns von Böblingen ain steinmetz**; und ein Pergamentblatt der Ulmer Stadtbibliothek mit dem Entwurf eines Sakramentsturms hat die gleichen Bezeichnungen mit der Beischrift: **Das beriment han ich zu Kostentz gerissen.** Die Höhe, wo er seine Thätigkeit als Baumeister begann, hat er am Frauenkirchenturm, im dritten Geschoß, bezeichnet durch sein Meisterschild. Von der Schwelle des Glockenhauses an, das er samt dem Helm entworfen hat, wird der Turmbau plötzlich sehr reich und kompliziert. Die feineren Nebenteile wurden aber offenbar, mit Rücksicht auf die Gerüste und den Aufzug erst später versetzt; zunächst wurde nur der Kern des Baus errichtet, also das Oktogon samt den mit ihm verbundenen Treppentürmchen; dann sogleich der Helm bis zur höchsten Spitze; erst nachher die Baldachine der Türmchen, die Fialengruppen, die Wendeltreppe im Helm, die Gewölbeschlüsse und Stockwerksgebälke. In einer durch Fehden der Eßlinger erzwungenen Pause 1445—54 hat er nicht nur Werkzeichnungen gefertigt, sondern

auch die acht prachtvollen Kapitäle im Glockenhaus eigenhändig ausgemeißelt, wie sein Zeichen ausweist. Von der Wendeltreppe im Helm ist nur der kleinere Teil von Stein, der übrige von Holz. Man muß glücklicherweise während des Baus zu der Erkenntnis gekommen sein, daß die Last der ganzen Steintreppe die Pfeiler des Glockenhauses auseinander drücken würde. Die Ausstattung des Ostgiebels, der um 1360 nur in Backsteinrohbau errichtet worden war, rührt von Marx Böblinger, um 1488, und seinem Schwager Stefan Waid, bis um 1495. Matthäus Böblinger hat die Chorstrebepfeiler ausgeschmückt mit Apostelbildern und Baldachinen und die Brüstungen der Dachgalerie erstellt, eine Aufgabe, die ihm viel Zeit übrig ließ. Die Figuren lassen schon das Herannahen der Renaissance spüren. Nach v. Egle's Ansicht hat jeder von den Hauptmeistern nach eigenen Entwürfen weiter gebaut; wunderbar, wie doch das Werk aus einem Guß erscheint!

Wenn der Text etwas zu wünschen übrig läßt, so liegt es außerhalb der Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat. Das wäre die kunstgeschichtliche Vergleichung, die Genealogie des Werks, wodurch auch die künstlerischen Verdienste der Hauptmeister noch mehr ins Licht treten würden. Die Eigentümlichkeiten eines Ulrich Ensinger und Hans Böblinger lassen sich ja wohl noch weiter verfolgen. Und neben den Historikern mögen nun auch die Ästhetiker eingehender mit dem Denkmal sich beschäftigen, das in solcher Veröffentlichung vorliegt, mögen sie nach dem Geheimnis der harmonischen oder pikanten Eindrücke grübeln, der Techniker hat mit seiner schlichten Beschreibung wie mit seinen schönen Aufnahmen das Seinige gethan. E. G.

Überblick über die Kunstgeschichte der oberschwäbischen Landschaft. Von Pf. Dr. Probst in Essendorf. Biberach 1896.

Die Kunstgeschichte von Oberschwaben, lange vernachlässigt, hat in diesem geistvoll geschriebenen Büchlein nun auch eine zusammenhängende Schilderung erfahren. Der Verfasser als langjähriger Sammler und Forscher bekannt, war besonders berufen dazu und hat seine Aufgabe mit Liebe und Sorgfalt durchgeführt.

Ausgehend von den Kunstbestrebungen der Klöster Reichenau und St. Gallen führt uns der Verfasser kurz durch die der romanischen Zeitperiode angehörigen Monumente, welche für Oberschwaben freilich fast nur auf dem Gebiete der Malerei zu suchen sind, da die zahlreichen Klöster sämtlich im vorigen Jahrhundert umgebaut wurden. Die Schreibstube im Kloster Zwiefalten entfaltet durch drei Jahrhunderte hindurch eine sehr anerkennenswerte Thätigkeit, und nicht bloß kirchliche, sondern auch profane Werke wurden illustriert, wie z. B. des Flavius Josephus „de Antiquitatibus“. Aus der Bibliothek von Weingarten stammt bekanntlich auch das Gebetbuch des Landgrafen Hermann von Thüringen, ob dasselbe auch dort ausgeführt worden, ist nicht bekannt.

Von Interesse wäre gewesen, wenn Probst die wenigen Reste romanischer Baukunst in Oberschwaben auch nur erwähnt hätte. In Essendorf selbst, dem Wohnort des Verfassers, ist nicht allein das ganze Sockelmauerwerk der Kirche, sondern auch das Hauptportal noch romanisch, ebenso in Baindt bei Weingarten,

Digitized by Google

dann steht an letzterem Ort noch eine ganze Mauer der alten Klosterkirche mit Rundbogenfries und einem hochinteressanten Gesimsstück mit Schachbrettornament. Noch anzuführen wäre Hiltensweiler bei Tettnang, Wolpertsschwende OA. Ravensburg, dann der Turm zu Urlau und die Befestigungstürme zu Praßberg, Ratzenried, Frouhofen, der Hatzenturm u. s. w.

Mit der gotischen Periode beginnt der speziellere Abschnitt des Buches. Als Baumeister werden zunächst der am Überlinger Münster inschriftlich genannte Eberhard Raben angeführt, ob wirklich der Name so zu lesen, ist fraglich, wir möchten uns lieber für Rauen (Rau) entscheiden, Paulus liest Raven und ergänzt Ravensburg, doch ist das weniger wahrscheinlich, da der Meister in derselben Inschrift als aus Franken gebürtig bezeichnet wird. Auch in Salem scheint im vierzehnten Jahrhundert eine Art Bauschule bestanden zu haben, aus welcher der Bruder Georg, der Erbauer des Bebenhauser Glockenturms, hervorgegangen ist. Außer den erst neuerdings bekannt gewordenen beiden Lutz von Schussenried sind nur wenige Baumeister bekannt, so z. B. Hans Hartmann und Peter Treu von Biberach, ein Steinmetz Hans Buder in Ravensburg, ein Meister Lienhard zu Scheer u. s. w.

Charakteristisch im Oberland ist der Backsteinbau und der dadurch bedingte Stil. Von Ferne und oberflächlich gesehen, ist man geneigt, denselben für romanisch zu halten, und schon mancher Forscher wurde dadurch irre geführt. Es kommen Rundbogenfriese und romanisierende Schallfenster vor, dann aber auch Formsteine, welche gotisches Maßwerk nachahmen, schon in Ulm vielfach an alten Gebäuden sichtbar. Zu beachten sind auch die Zinnengiebel mit aus Thon gebrannten Fialen u. dergl.

Die großen Meister der Ulmer Schule zu besprechen lag außerhalb des Rahmens der Schrift, nur einige weniger bekannte hat der Verfasser beigezogen. Da ist zunächst Hans Multscher, der neuerdings vielfach Gegenstand der Forschung war und als der Meister auftritt, welcher den Hochaltar zu Stertzing 1458 fertigte. Die Annahme, daß derselbe zugleich Bildhauer war, müssen wir zurückweisen. Bildhauer und Maler sind zu trennen. Allerdings wird ein Multscher schon 1427 in Ulm genannt, und wir kennen auch ein bestimmtes plastisches Werk, das derselbe im Jahr 1433 fürs Münster fertigte; aber es ist undenkbar, daß derselbe noch nach 25 Jahren an einem entfernten Ort plötzlich als Maler auftritt. Ein anderer Ulmer Maler Jörg Stocker ist durch einen glücklichen Fund wieder zu seinem Recht gekommen. Eine lange Zeit, vermöge eines gefälschten Monogramms dem Schaffner zugeteiltes Altarwerk aus Ennetach, jetzt in Sigmaringen, konnte ihm zurückgegeben werden. Berührt wird ferner die Familie Strigel in Memmingen und ein angeblich von Schongauer gefertigter Altar in Biberach. Anderorts habe ich schon angeführt, daß es sich hier doch wohl nur um Copien Schongauerscher Kupferstiche handeln kann. Solange eine Thätigkeit Schongauers als Maler nicht urkundlich feststeht, sollte man ihm auch kein Gemälde mehr zuschreiben, am allerwenigsten aber in so großer Entfernung von seinem Wirkungskreis. Hans Holbein der Ältere, dem in allen kunstgeschichtlichen Handbüchern die jetzt im Dom zu Augsburg befind-

Digitized by Google

lichen Tafeln aus Weingarten zugeschrieben werden (auch Probst nimmt das an), kann unmöglich der Autor dieser Bilder sein. Auch hier liegt ähnlich wie bei den Ennetacher Tafeln eine Fälschung des Namens vor, und zwar von derselben Hand, welche in unverantwortlicher Weise die Kunstgeschichte irre geführt hat. Ich erinnere nur an das angeblich von Schühlein und Zeitblom gemalte Altarwerk von Mickhausen, die angebliche Madonna von 1459 von Holbein dem Großvater u. dergl. mehr.

Von Miniaturen und Handzeichnungen erwähnt Probst die Biblia pauperum in Konstanz, die Weingartner und Manessische Liederhandschrift, Richenthals Conzil-Chronik und das mittelalterliche Hausbuch von Wolfegg. Neueren Studien zufolge (s. Flechsig in d. Zeitschr. f. bild. Kunst 1897) ist die Entstehung dieses Buchs mit großer Wahrscheinlichkeit nach Frankfurt oder Mainz zu verlegen, dorthin weisen auch die Arbeiten des Meister E. S., der lange Zeit ebenfalls am Oberrhein oder in der Schweiz gesucht wurde.

Skulpturen der gotischen Zeit, besonders Holzschnitzfiguren aus Altären stammend, findet man noch dann und wann in Kirchen und öffentlichen Privatsammlungen zerstreut. Erwähnt wird die Dursch'sche, Laßberg'sche und Hirscher'sche Sammlung. Aus letzterer Sammlung stammt bekanntlich die sog. Hirscher'sche Madonna, welche schon öfter Gegenstand der Controverse zwischen Kunstforschern war. Probst scheint sich von der alten Tradition nicht trennen zu wollen, doch kann darüber kein Zweifel mehr sein, daß der Name des Bildhauers Schramm eben für diese Figur geschaffen worden ist. Auf gesichertem Boden steht der Name des Ravensburger Bildhauers Jakob Rueß, welcher 1492 den Choraltar im Dom zu Chur und 1494 die Schnitzereien im Rathaussaal zu Überlingen schuf.

Mit dem Jahr 1520 ungefähr, wie sich Probst richtig ausdrückt, trat für die Ausübung der Kunst in Oberschwaben eine schwere Krisis ein. Die Ulmer Lukasbruderschaft löste sich 1518 auf und 1531 folgte rasch der Bildersturm. Und doch sind in der Gegend noch eine Anzahl Bildwerke vorhanden, welche in die Zeit von 1520—1550 fallen. Diese Kunstwerke neu beobachtet und gewürdigt zu haben ist ein Verdienst Probsts; er führt in seiner Schrift eine ganze Anzahl derselben auf, ein Leitfaden zur Zeitbestimmung ist namentlich das schon ganz ausgesprochene Renaissancekostüm bei den Figuren der Heiligenlegenden und Passionsdarstellungen. In Heiligkreuzthal sind einfache Chorstühle von 1533, welche den Namen des Schreiners M. Zey angeben, ein für diese Zeit ganz einzig dastehendes Beispiel.

Für die Hochrenaissance 1550 bis zum dreißigjährigen Krieg kommt der Bau des Schlosses zu Heiligenberg 1562—92 in Betracht, dann Ochsenhausen, wo sich in der Prälatur noch prächtige Schnitzereien befinden. Als Bildhauer erscheinen die Schaller in Ulm, Hans Morink*) in Konstanz u. s. w. Als Kunstgießer zeichneten sich die Ulmer Hans Allgäuer, Wolf Neidhart und Hans Braun aus, der letztere gießt im Jahr 1626 den bekannten Keppler Kessel, jetzt in den Sammlungen des Ulmer Gewerbe-Museums.

*) Dieser Meister hat durch Fritz Hirsch im Reportium für Kunstwissenschaft 1897 eine treffliche Monographie erhalten.

Digitized by Google

Unter dem Gesamttitel Spätrenaissance faßt Probst die ganze Zeit nach dem dreißigjährigen Krieg bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts zusammen. Vielleicht wäre besser gewesen, hier noch einmal zu trennen und die großen Klosterbauten des achtzehnten Jahrhunderts, die ja für Oberschwaben besonders augenfällig und charakteristisch sind, für sich zu behandeln. Der ganze Abschnitt ist etwas knapp ausgefallen und man merkt wohl, daß der Verfasser die Arbeit Pfeiffers noch nicht kannte. Die fremden Architekten und Maler, welche die oberschwäbischen Prälaten in ihren Dienst zogen, zu würdigen, lag wohl nicht in der Absicht Probsts, nur die Einheimischen sind berücksichtigt, doch sind wir dankbar für das Gebotene.

Am Schluß ist noch auf die benützte Litteratur und die Zeitschriften hingewiesen, hier dürfte noch manches zu erwähnen sein, z. B. das Diözesan-Archiv von Schwaben, die Zeitschrift des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg u. a. m.

Stuttgart. Max Bach.

---

## Chronik.

**Spurgeons Tabernakel**, das wohl auch manche unserer Lehrer aus eigener Anschauung kennen, wurde am 20. vorigen Monats in kürzester Zeit ein Raub der Flammen. Das Gebäude, in den Jahren 1859—61 auf Veranlassung Spurgeons erbaut, faßte 6000 Personen und war — abgesehen von dem Portikus — aus Eisen und Holz konstruirt. Der Brand entstand dadurch, daß in einer im Keller befindlichen, sonst nicht benutzten Küche Vorbereitungen für ein am andern Tage beabsichtigtes großes Festmahl vorgenommen wurden.

In der am 6. Februar dieses Jahres eingeweihten, von Otzen erbauten Georgenkirche in Berlin ist an dem schweren Geläute eine **mechanische Läutevorrichtung** angebracht, welche von dem Bochumer Verein für Bergbau und Gußstahlfabrikation geliefert und demselben patentiert ist. Der Antrieb erfordert allerdings die menschliche Hand, allein es genügt dazu ein Mann, der in 1—1¼ Minute alle 3 Glocken in Thätigkeit gesetzt hat; das weitere Geläute wird von dem Mechanismus bewirkt, der von einem Elektromotor in Thätigkeit gesetzt wird, an dessen Stelle natürlich auch eine andere Kraftquelle (Gas-, Dampfmaschine u. s. w.) verwendet werden kann.

Die **Appun'schen Viktoria-Glocken** haben sich, wie Pfarrer Sell dem Zentralblatt der Bauverwaltung schreibt, an der Frankfurter Nikolaus-Kirche nicht bewährt: ihr Klang weicht von dem gewohnten Kirchenglockenklang so sehr ab, „daß er eher Verwunderung und Erstaunen, als Erbauung bei dem Hörer bewirken kann." Vergleiche die Notiz im Christlichen Kunstblatt 1897 Seite 95.

In Gegenwart des Prinzregenten wurde am 30. April die internationale **Kunstausstellung der Sezession** im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz in München eröffnet. Die Ausstellung ist reich beschickt und enthält neben Gemälden und Skulpturen auch interessante Erzeugnisse des modernen Kunstgewerbes, sowie eine besondere Sammlung russischer Gemälde. Zur Eröffnung hatten sich auch Vertreter des diplomatischen Korps, die Minister und zahlreiche Künstler eingefunden.

Die Ausstellungskommission der **großen Berliner Kunstausstellung** 1898 teilt mit: Zur Förderung der Bestrebungen deutscher Künstler auf dem Gebiete der Kleinplastik sind aus öffentlichen Mitteln 10000 ℳ zur Verfügung gestellt. Es wird beabsichtigt, auf der Ausstellung figürliche Bronzen anzukaufen oder, wenn nur die Modelle ausgestellt sind, deren Ausführung in Bronze zu ermöglichen. Voraussetzung ist, daß die Kunstwerke vorher noch nicht öffentlich ausgestellt waren. Sollte die Einsendung eines Ausgusses in Bronze bis zum Ablauf des Einlieferungstermines der Kürze der Zeit wegen sich nicht ermöglichen lassen, so

iſt die ſpätere Auswechslung des Modells durch die Bronze zuläſſig. In dieſem Falle, wie wegen etwaiger weiterer Aufſchlüſſe, bittet die Ausſtellungskommiſſion um vorherige rechtzeitige Mitteilung, um das Geeignete veranlaſſen zu können. Selbſtverſtändlich unterliegen alle Einſendungen der Prüfung durch die Aufnahmekommiſſion nach § 5 des Ausſtellungsprogramms, ſoweit nicht die Werke der betreffenden Künſtler nach § 6 des Programms juryfrei ſind.

Der Vorſtand des Landesvereines preußiſcher, für höhere Lehranſtalten geprüfter Zeichenlehrer ſetzt einen **Preis** aus von einhundert Mark für die beſte Bearbeitung des Themas: „Hat die bildende Kunſt dieſelbe Bedeutung und denſelben Wert für die Erziehung und die allgemeine Bildung unſerer Jugend, wie die Wiſſenſchaft?“ Die Einſendung der Arbeiten hat bis zum 1. Oktober 1898 an den 1. Vorſitzenden des Vereines zu erfolgen (z. Z. Oberlehrer Frieſe, Hannover, Detmoldſtr. 2). Das Preisgericht iſt der Vorſtand des Vereines. Die preisgekrönte Arbeit geht in das uneingeſchränkte Eigentum des Vereines über. Abgedruckt wird die Arbeit im Vereinsorgan. Jede Arbeit iſt mit einem Motto zn verſehen. Der Arbeit iſt ein Couvert mit gleichem Motto beizufügen; in dem Couvert iſt der Name des Verfaſſers und deſſen Adreſſe anzugeben. Die Öffnung der Adreß-Couverts findet nach erfolgtem Urteil des Preisgerichts in Gegenwart der ſtadthannoverſchen Vereinsmitglieder ſtatt. Außerdem behält ſich der Vorſtand das Recht vor, eventuell andere geeignete Arbeiten, die nicht mit dem Preiſe gekrönt wurden, gegen eine Entſchädigung von je fünfzig Mark in dem Vereinsorgan zum Abdruck bringen zu dürfen. Nicht gekrönte bezw. zum Abdruck nicht geeignete Arbeiten werden zurückgeſandt.

## Briefkaſten der Redaktion.

Als Inſchriften für ein Haus und eine Uhr paſſend wurden uns weiter freundlich zur Verfügung geſtellt von Herrn Inſpektor Dr. W. Sch. in Ansbach:

Uhr: Setz nicht dein' Freud'
Auf die Zeit
Sonſt haſt du Leid
In Ewigkeit.

Haus: Auf die Erde bau ich,
Auf den Himmel trau ich.
Mein Wandel ſoll im Himmel ſein,
Obſchon ich leb auf Erden,
Ein Pilger bin ich hier allein,
Dort hoff ich Bürger z'werden.

Von Herrn Pfarrer C. B. in Schora, Pr. Sachſen, außer dem ſchon in Nr. 3 wiedergegebenen Vers:

Haus: Wir wollen nie vergeſſen,
Was man ſo leicht vergißt,
Daß dieſe arme Erde
Nicht unſre Heimat iſt,
Und daß der Herr uns allen,
Die wir auf Ihn getauft,
In Zions goldnen Hallen
Das Bürgerrecht erkauft.

Und von Herrn Marine-Oberpfarrer G. in Wilhelmshafen:

Uhr: Una ex illis ultima!

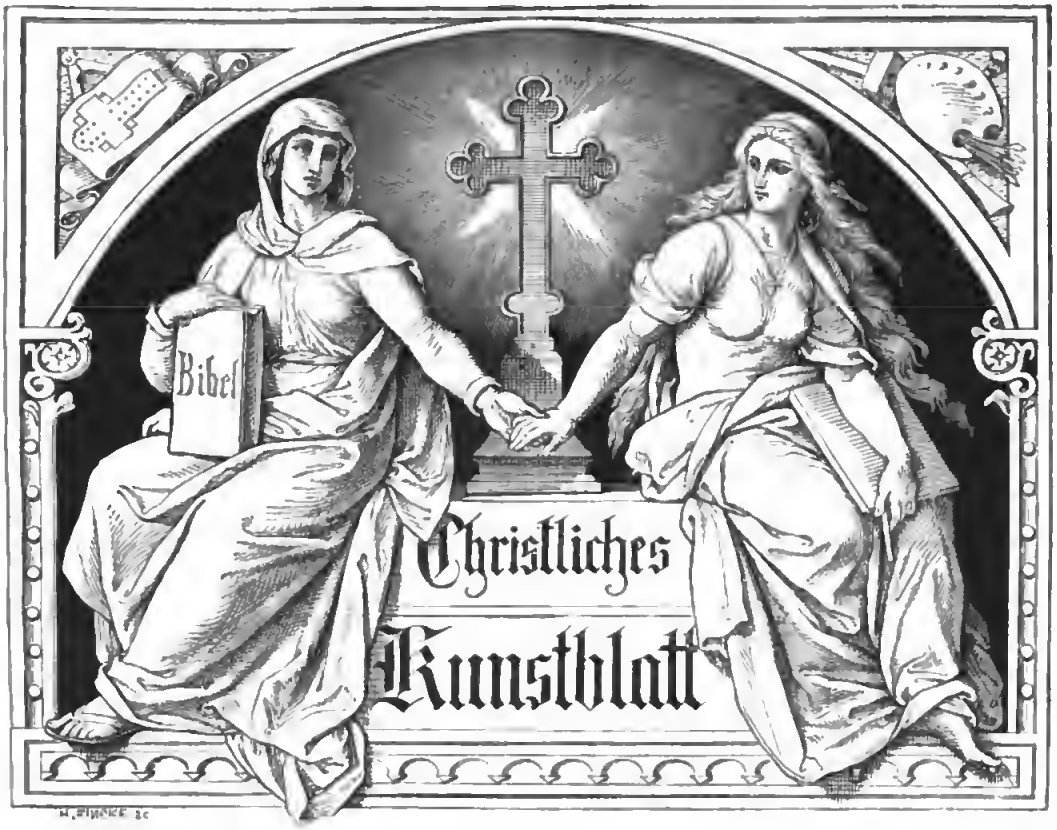
Den freundlichen Korreſpondenten herzlichen Dank! D. R.

Inhalt: Die Geſchichte der chriſtlichen Kunſt von Franz Xaver Kraus. Von E. Gradmann. (Schluß.) — Eine Schnitzerei von Riemenſchneider. Von E. Gradmann. Mit Abbildung. — Bemerkungen zur Lukaskirche in München. Von Br. — Vom Büchertiſch. — Chronik. — Briefkaſten der Redaktion.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Digitized by Google

Juni 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 6.




# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Stimmen zum Kirchbauregulativ.

I. Eine gewichtige Meinungsäußerung zur Regulativfrage liegt vor von dem bekannten, verdienstvollen Herausgeber der „Siona", Herrn Dekan D. Herold in Schwabach. Derselbe sandte dem Unterzeichneten freundliche Glückwünsche zu dem „Entwurf eines Kirchbauregulativs", besonders zu „der klaren Unterscheidung zwischen reformierten und lutherischen Gottesdienstbegriffen." „Darin liegt die ganze Sache," schreibt er weiter. „Wir wollen doch ja den lutherischen Gebets- und Sakramentsgeist nicht aufs neue ertöten lassen. Die lutherische Kirche ist eine liturgisch-feiernde, nicht allein predigende Kirche ... Als Christ und als Liturge stimme ich Ihnen lebhaft bei." Zum Schluß weist er hin auf seinen Artikel in der Allg. Evangelisch-lutherischen Kirchenzeitung Jahrgang 1895 Nr. 1. „Zu den Grundbegriffen des evangelischen Kirchenbaues," aus welchem hier einige einschlägige Stellen noch angeführt seien. „Die Form und Ordnung

des Gotteshauses ist natürlicherweise von der Bestimmung desselben abhängig, und wir pflichten den Vertretern der Kirchbausache vollständig bei, wenn sie das utile, den Zweckbegriff des Gotteshauses oben an stellen und demselben einen größern Nachdruck gegeben wissen wollen. Mit zufälligen Erwägungen, kleinen Rücksichten oder mit ausschließlich ästhetischen Beweggründen ist hier überall nichts gethan. Es bedarf klarer, bewußter Tritte. Die Grundanschauung über das wahre Wesen des evangelischen Gottesdienstes muß entscheiden. Der gottesdienstliche Zweck wird durch die zwei alten Stücke, Wort und Sakrament, charakterisiert. In diesen liegen alle homiletischen und liturgischen Bestandteile beschlossen, und sie geben demjenigen vollen Raum, was man in der Gegenwart unter stärkerer Pflege der Anbetung und der dahin einschlagenden Stücke: Gebet, Gesang, Chor, Musik, Schriftlesung, Gemeinschaft versteht. Man versteht wieder, und mehr denn in mancher früheren Periode, daß das Wort nicht bloß in predigender Form darzubieten ist, und daß die Selbstthätigkeit der priesterlichen Gemeinde in Gebet und Gesang sowie im Bekenntnis eine höchst wichtige Seite des gottesdienstlichen Lebens darstellt. Es ist falsch, Predigt und Gottes Wort in vulgärer Weise zu identificieren; es ist verkehrt, das liturgische und sakramentale Wort und die liturgische und sakramentale Thätigkeit zu verkümmern."

Anschließend sei gestattet, als weiteres Zeugnis besonders für die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen lutherischem und reformiertem Kirchenbau einen Abschnitt aus den Ausführungen in Erinnerung zu bringen, welche der Herausgeber dieses Blattes, Herr Oberkonsistorialrat Dr. J. Merz, bei Besprechung des Buches von O. Fritsch „Der Kirchenbau des Protestantismus" und des I. Kongresses für Kirchenbau im Jahre 1894 gemacht hat (Chr. Kunstbl. S. 49 ff, 68 ff, 97 ff) — Erörterungen, die zu dem Wertvollsten gehören, was in den letzten Jahren über Kirchbautheorie geschrieben worden ist; leider ist der Jahrgang im Buchhandel vergriffen. Seite 51 heißt es da: „Die Bauwerke, soweit sie der Kunst ihr Dasein verdanken, sind nach einem geistreichen Worte Sempers nichts anderes als die Schalen der verschiedenen Gesellschaftsorganismen, das heißt: wie ein Schaltier sich sein Haus nicht bloß baut zu Schutz und Trutz, sondern für unser nachfühlendes Verständnis seinen Charakter, sein Wesen darin ausspricht, so schafft sich ein gesellschaftlicher Organismus wie z. B. die asiatische Despotie, die Stadtaristokratie der italienischen Renaissance, der fürstliche Absolutismus des 18. Jahrhunderts in seinen Bauten den künstlerischen Ausdruck seines Wesens. Dasselbe ist der Fall mit der christlichen Kirche in den verschiedenen Abschnitten ihrer Geschichte. Hier scheint uns nun ein Punkt zu liegen, an dem unser Buch [der „Kirchenbau des Protestantismus"] nicht bloß der Ergänzung und Vervollständigung, sondern der Berichtigung bedarf. Der „Protestantismus" ist darin als eine einheitliche Größe gefaßt, weil er überall gewisse praktische Forderungen, die an das Kirchengebäude gestellt werden, gemein hat. Daß dabei die Verschiedenheit der gottesdienstlichen Bedürfnisse hervorgehoben wird, scheint uns nicht zu genügen. Der „Gesellschaftsorganismus" der reformierten und der lutherischen Kirche z. B. ist nach der Auffassung dieser Kirchen selbst von ihrem Wesen ein grundsätzlich verschiedener und wird sich

deshalb auch einen verschiedenen architektonischen Ausdruck schaffen ... Aber auch innerhalb der Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche hat jedes Zeitalter ein wesentlich verschiedenes Ideal dieser Kirche von sich selbst hervorgebracht, das deshalb auch einen verschiedenen architektonischen Ausdruck sich gegeben hat... Für die Vorstellung der reformierten Kirche von ihrem eigenen Wesen steht stets die empirische, rechtlich und sozial verfaßte Gemeinde im Vordergrund. Sie hat deshalb in allen Ländern und Zeiten ein viel regeres Gemeindeleben entwickelt als die lutherische Kirche, sie ist die eigentliche Heimstätte der Kirchenverfassung. Dies muß sich auch in den Versammlungsräumen dieser Kirche aussprechen. Man muß nachlesen, was Göthe in der „Italienischen Reise" über das Amphitheater in Verona sagt, um die amphitheatralische Anordnung, die viele reformierten Kirchen zeigen, zu verstehen. In einem Amphitheater ist sich das darin versammelte Volk selbst ein Schauspiel, ein Amphitheater scheint gerade dazu geschaffen, um sich eine vielköpfige Menge als ein gegliedertes, einheitliches, zusammengehöriges Ganze zur Anschauung und damit zum Bewußtsein zu bringen. In einer amphitheatralisch angeordneten Kirche schaut sich darum die darin versammelte Gemeinde selbst an als ein gegliedertes, verfaßtes, empirisches Ganzes. Eine ganz andere Auffassung von sich selbst hat die evangelisch-lutherische Kirche in der Periode der Rechtgläubigkeit des 17. Jahrhunderts gehabt. Die Gemeinde, die sich im Gotteshaus versammelte, galt wesentlich als eine Lerngemeinde, die zusammenkommt, um mit der reinen Lehre gespeist, in ihr unterrichtet zu werden. Dieser Auffassung entspricht die saalartige Gestalt, die viele Kirchen dieser Epoche aufweisen. Dieses lehrhafte Element in der Auffassung der gottesdienstlichen Vereinigung behält der Pietismus bei und steigert der Rationalismus in einseitig intellektualistischer Weise: er bildet daher folgerichtig die Kirche zum förmlichen Hörsaal um. Mit dem Aufschwung des religiösen Lebens in der evangelischen Kirche, der sich geschichtlich an die Befreiungskriege anschließt und seinen geistigen Führer in Schleiermacher gefunden hat, war eine vertiefte Auffassung des Wesens dieser Kirche und damit auch ihrer gottesdienstlichen Zusammenkünfte gegeben. Man lernte sie auffassen als eine Vereinigung der feiernden, sich in Andacht um ihr himmlisches Haupt sammelnden Gemeinde. Hierfür suchte unser Jahrhundert den entsprechenden architektonisch-künstlerischen Ausdruck."

II. Die neue „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" von Spitta und Smend hat auffallender Weise von der im Werke befindlichen Abänderung des Regulativs offiziell noch gar keine Notiz genommen. Neuerdings nur hat Superintendent Bürkner (Ostheim) im Februarheft in einem „Ceterum censeo" überschriebenen Artikel die Sache gelegentlich gestreift. Nach seiner Meinung „wäre es am besten, wenn die Eisenacher Kirchenkonferenz, die einst das fesselnde Band [nämlich: das Kirchbauregulativ] geschmiedet hat, vielleicht damals es schmieden mußte, es heute wieder offiziell auflösen oder doch dafür sorgen wollte, daß es amtlich außer Geltung käme. Daß es verbesserungsbedürftig sei, hat sie selbst anerkannt. Aber mit Flickwerk wird da nicht viel auszurichten sein. Etwas Ganzes kommt in solchen Dingen doch nur zu stande, wenn eine

fest in sich geschlossene Überzeugung dahinter steht, wenn es gilt einer allgemeinen Überzeugung formulierten Ausdruck und damit weittragende Geltung zu schaffen. Heute ist das nicht der Fall. Der Zweifel an der Gültigkeit der damals aufgestellten Grundsätze nagt überall in den Köpfen. Das ist keine Zeit für ein paragraphiertes Schema, keine Zeit des Zusammenfassens, sondern eine Zeit des Abwartens. Es gilt jetzt in erster Linie, weiteren Forschungen und Erörterungen und noch mehr weiteren praktischen Versuchen die Wege frei zu halten."

Wir stimmen mit Bürkner darin überein, daß es mit kleinem Flickwerk nicht gethan ist, dies wurde bereits in Nr. 11 des vorigen Jahrgangs des Kunstblattes nachdrücklich ausgesprochen. Und seinem Ceterum censeo, daß vor allem die Geschichte des evangelischen Kirchenbaues „liebevoll und emsig" studiert werden muß, wünschen wir besten Erfolg. Der Herausgeber dieses Blattes hat schon im Jahre 1894 bei Besprechung des „Kirchenbau des Protestantismus" von O. Fritsch dargelegt, welch eine ungeheure Arbeit auf diesem Gebiete noch der Bewältigung harrt. Wir verstehen es auch, daß jemand der Meinung sein kann, es sei zur Zeit nicht angebracht, ein neues Regulativ aufzustellen, können aber doch dieser Meinung nicht beipflichten. Die Schwierigkeiten der Aufstellung sind nicht unüberwindlich. Es giebt zwar viele verschiedene Meinungen in den Kirchbaufragen, aber im Grunde doch nur zwei verschiedene Richtungen, die wir kurz die lutherische und die reformierte nennen können, diese Worte verstanden als Bezeichnung zweier Geistesrichtungen, nicht der äußern Kirchengemeinschaften; es findet sich bei Lutherischen wesentlich reformiertes und bei Reformierten wesentlich lutherisches Denken. Wollten wir warten, bis dieselben sich geeinigt haben und „eine fest in sich geschlossene Überzeugung" sich allgemein festgesetzt hat, so würden wir vielleicht niemals, jedenfalls aber nicht in absehbarer Zeit zu einem Regulativ gelangen. Es steht ja nichts im Wege, der Verschiedenheit dieser beiden Richtungen, deren jede Existenzberechtigung hat, im Regulativ Rechnung zu tragen. In welcher Weise und in welchem Umfange, darüber ist eine Verständigung nicht ausgeschlossen; ein bezüglicher Vorschlag liegt vor in dem Entwurf in Nr. 2 dieses Blattes. Von einer Vergewaltigung der einen Richtung durch die andre braucht nicht die Rede zu sein; wir selbst haben dringend davon abgeraten. Auch kann und soll durch das Regulativ „der Geist" nicht „gedämpft", vielmehr nur dem Unverstand gewehrt werden. Das Regulativ soll ja nach der ausdrücklichen Erklärung der Kirchenregierungen dem schöpferischen Produzieren nicht Fesseln anlegen, sondern war und ist nur gedacht als „eine gutachtliche Feststellung von Regeln, deren Beachtung den Bauherren, Künstlern und Aufsichtsbehörden empfohlen wird. Das künstlerische Schaffen auf diesem Gebiete läßt sich nicht an formell festgesetzte Vorschriften binden," erklärte Frh. v. d. Goltz in seinem Referat. Aber die große Menge der Architekten wie der Theologen bedarf doch im allgemeinen einer Anleitung, auf welche Punkte sie bei kirchlichen Bauten ihr Augenmerk zu richten haben. Wir können die kirchliche Architektur nicht der Originalitätshascherei jedes genialisch sich gebärdenden Künstlers, der vielleicht von evangelischem Geiste und den Bedürfnissen des kirchlichen Lebens wenig Ahnung hat, oder den subjektiven Reformbedürfnissen oder

Digitized by Google

der ästhetischen Unkenntnis von Theologen und Gemeindevertretungen bedingungslos ausliefern, ohne ihnen wenigstens einen Fingerzeig zu geben, was einsichtige Männer für beachtenswert halten. In einer ganzen Reihe von Punkten wird hierüber ohne besondre Schwierigkeit eine Einigung zu erzielen sein. Warum also die ganze Sache als hoffnungslos beiseite werfen? Wir hoffen, daß auch Bürkner und seine Freunde noch sich entschließen, in die Diskussion und Mitarbeit an diesem wichtigen Werke einzutreten.

Cobstedt. P. Brathe.

## Ein neues Handbuch über Kirchenbau.

Oscar Mothes, Dr. phil., Kön. Sächs. Baurat, Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues. Mit 59 Illustr. im Text. Leipzig. Chr. Herm. Tauchnitz. 1898. 12 *M.*

Der Verfasser, dem auch das Christl. Kunstblatt manchen wertvollen Beitrag verdankt, hat bei der im Jahr 1886 von Viktor Schultze herausgegebenen Schrift über das Evangelische Kirchengebäude mitgewirkt. Er hat sich nun entschlossen, selbständig mit einer großen Schrift über den Gegenstand hervorzutreten und dadurch in dem Kampf der Meinungen auf diesem Gebiet Stellung zu nehmen. Er hat dazu Recht und Pflicht: er vereinigt wie wenige geschichtliches und praktisches Verständnis und Interesse für den Gegenstand, dem er so viel theoretische und praktische Bemühung gewidmet hat. Das Buch behandelt auf 102 Seiten den christlichen Kirchenbau bis zur Reformation, auf weiteren 165 Seiten den evangelischen Kirchenbau seit der Reformation, je in geschichtlicher Übersicht, und endlich sind 76 Seiten der Erörterung der jetzigen Aufgaben und Mittel des evangelischen Kirchenbaus gewidmet.

Wir werden uns eingehend mit dem Buch zu beschäftigen haben, das die erste große litterarische Erscheinung seit dem „Kirchenbau des Protestantismus" (Berlin 1893) auf unserem Gebiete ist und möchten unsere Leser nur vorläufig schon heute nachdrücklich auf dasselbe hinweisen, das dank dem Bienenfleiß des Verfassers die bis jetzt vollständigste Quellensammlung des über das Thema Gedachten und für dasselbe Erstrebten giebt.

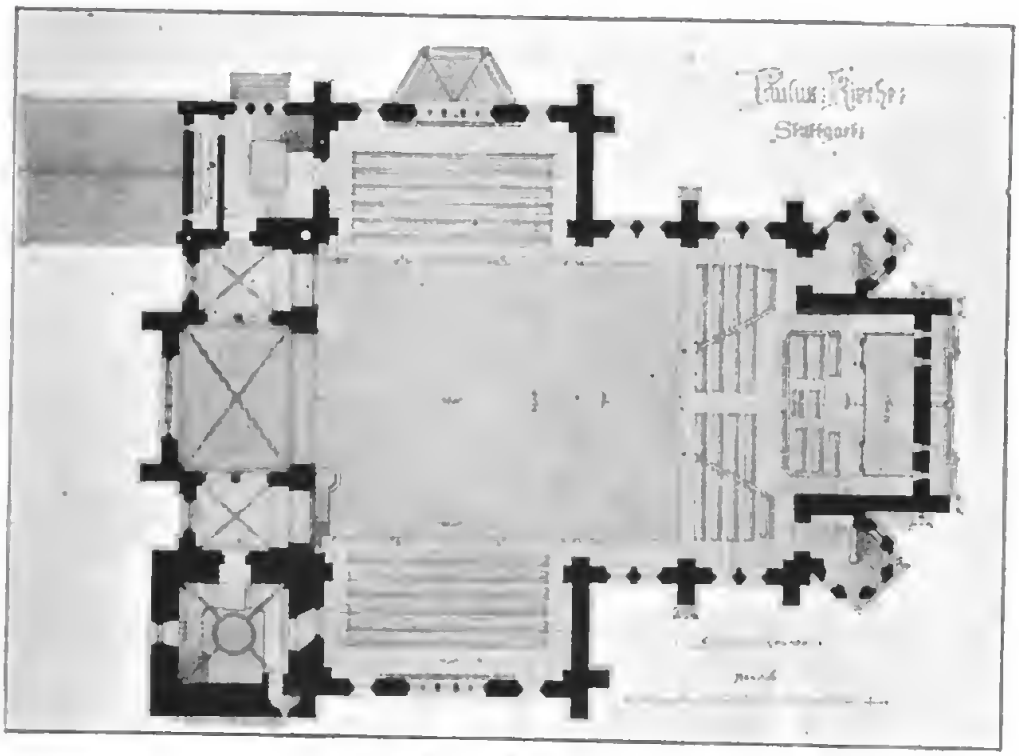
Berichtigen möchten wir alsbald die Angabe auf S. 260, daß unmittelbar nach dem Berliner Kongreß für Kirchenbau im Jahr 1894 ein „Kirchentag" in Eisenach stattgefunden, welcher ebenfalls vom Kirchenbau gehandelt habe, ohne daß man es nötig gefunden, die Architekten dazu einzuladen! — Es war dies, wie unsere Leser erraten, die Eisenacher „Kirchenkonferenz" (Chr. Kunstbl. 1898, Nr. 1 ff.), der alljährliche Zusammentritt der offiziellen Vertreter der deutsch-evangelischen Kirchenregierungen, deren Verhandlungen auf Grund von amtlichen Äußerungen eben dieser Kirchenregierungen stattfinden. Daß hiezu nicht „Architekten" im allgemeinen einzuladen waren, ist klar, es darf aber angenommen werden, daß bei der Feststellung der Äußerungen der Kirchenregierungen über die Kirchenbaufrage wohl überall hervorragende Meister des Kirchenbaues mitgewirkt haben.

## Die Pauluskirche in Stuttgart.

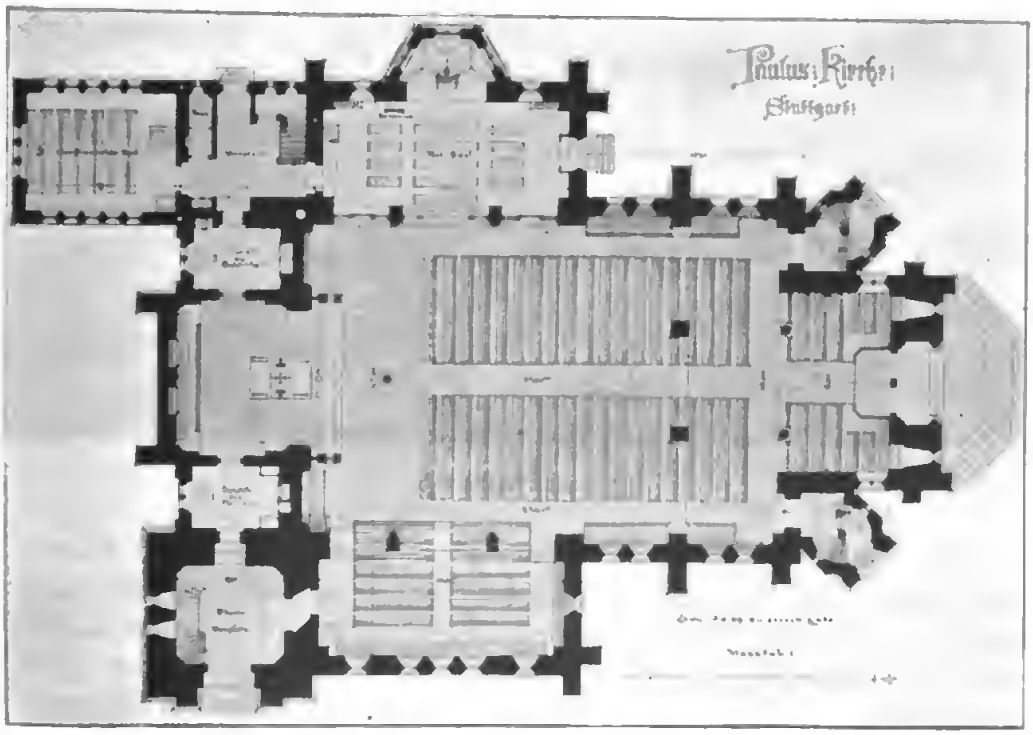
Wie das alte Stuttgart im Laufe dieses Jahrhunderts weit über die Grenzen seines Weichbildes hinaus durch einen Kranz von Vorstädten sich vergrößert und im Lauf von siebzig Jahren seine Bevölkerungszahl versechsfacht hat, so hat auch die evangelische Gemeinde Stuttgarts sich in eine ganze Reihe neuer selbständiger Parochien gegliedert, und es erwächst ihr nun die Aufgabe, für dieselben die entsprechenden gottesdienstlichen Räume herzustellen. Das Christliche Kunstblatt hat früher schon von der Johannis- und Friedenskirche berichtet, deren Parochien im Westen und Osten der Altstadt liegen. Beide Parochien haben unterdessen schon wieder Ableger bekommen und damit war die Notwendigkeit der Erbauung weiterer Kirchen gegeben. Während die Johannis- und Friedenskirche durch freie Vereine, welche sich zum Zwecke des Kirchbaues gebildet hatten, erbaut und nach ihrer Fertigstellung der Kirchengemeinde übergeben wurden, entsprach es der durch das Gesetz vom 14. Juni 1887 in Württemberg geschaffenen Selbständigkeit der evangelischen Kirchengemeinden hinsichtlich der Vermögensverwaltung, daß die erste seitdem hier erbaute Kirche, die Pauluskirche, auch die erste Kirche ist, welche die evangelische Gemeinde Stuttgart selber erbaut hat.

Kaum stand seiner Zeit die Johanniskirche fertig da, so entstand westlich von ihr ein neues gewaltiges Häusermeer, deren evangelische Bewohner es galt, in der neuen Pauluspfarrei zu sammeln. Einen vorläufigen gottesdienstlichen Mittelpunkt erhielt dieselbe in dem Johannisgemeindehaus, dessen Saal ihr seit 1892 für ihre Gottesdienste zur Verfügung stand. Im selben Jahre schon wurde der Bauplatz für die neue Kirche gemeinsam mit der Stadtgemeinde angekauft. Derselbe hat eine zentrale Lage für den im Entstehen begriffenen Stadtteil zwischen Feuersee und Westbahnhof. Wenn man auch wünschen möchte, daß derselbe von den umgebenden Miethäusern etwas weniger beengt wäre, so liegt die Kirche doch frei an der Kreuzung mehrerer Straßen (wenn auch nicht in deren Axe) und die ansteigende Bodengestaltung machte zwar für Terrassierung einen erheblichen Bauaufwand (50000 ℳ) erforderlich, gewährt aber den nicht hoch genug zu schätzenden Vorteil, daß die Kirche sich von ihrer Umgebung würdig und bedeutend abhebt und in sehr charakteristischer Weise bei der Ansicht von allen umliegenden Höhen, ja bis auf meilenweite Entfernung das Stadtbild dieser Gegend bestimmt.

Digitized by Google




Emporen-Grundriß.




Grundriß zu ebener Erde.

Digitized by Google

Ansicht von Nord-Ost.

Im Jahre 1894 erfolgte der Auftrag zur Planentwerfung und Bauausführung an den Architekten Theophil Frey (auf den Tag der Kircheneinweihung vom König zum Baurat ernannt) in Stuttgart. Das Programm für den Bau hatte der Kirchengemeinderat der Paulusparochie unter seinem Vorsitzenden, Stadtpfarrer Traub, entworfen, wie sich überhaupt das Zusammenwirken zwischen diesem Vertretungskörper der Parochie und dem eigentlichen

Innen-Ansicht.

Bauherrn, dem Gesamtkirchengemeinderat Stuttgart dank dem Eifer der einzelnen Mitglieder und der Rührigkeit des genannten Vorsitzenden des Pauluskirchengemeinderats fruchtbar und anregend gestaltete. Die Grundsteinlegung erfolgte am 4. Juni 1896, die Einweihung im Beisein der Königlichen Majestäten am 17. April 1898, so daß die eigentliche Bauzeit sich auf $2^1/_2$ Jahre berechnet, gewiß eine kurze Zeit, namentlich wenn man in Betracht zieht, daß die Kirche durchweg in Hausteinen ausgeführt ist.

Digitized by Google

Das Bauprogramm stellte folgende Forderungen: Die Kirche darf nicht unter 1200 Sitzplätze erhalten; auf der Orgelempore sollen für einen Kirchenchor mindestens 60 Sitzplätze vorgesehen werden; die Kirche soll als Predigtkirche behandelt werden und als einheitlicher Raum erscheinen, der von möglichst vielen Sitzplätzen aus auf Kanzel und Altar einen freien Blick gewährt; in der Turmanlage muß Raum für vier Glocken und für ein Uhrwerk vorhanden sein; zu den Vorkirchen sollen mindestens vier Aufgänge führen, welche außerhalb des zum Gottesdienst bestimmten Raums zu legen sind, jedoch nicht so, daß die Verbindung der Empore mit dem unteren Kirchenraum ins Freie führt; zur Abhaltung von Bibelstunden und für Taufen soll ein Saal mit wenigstens 120 Sitzplätzen und zur Erteilung des Konfirmandenunterrichts ein kleinerer mit 50 bis 60 Sitzplätzen angefügt werden; ausschließlich zur Benützung des Geistlichen soll eine Sakristei erstellt und endlich sollen zur Aufbewahrung von Stühlen, von Brennmaterialien, sowie für eine Zentralheizung im Untergeschoß des Bauwerks je abgesonderte Räume und für Aktenschränke und Gerätschaften sonstige Räume geschaffen werden.

Bei der Lage des Bauplatzes und bei dem Bedürfnis, den Haupteingang der Stadt zuzukehren, war an eine Orientierung der Kirche nicht zu denken; dies war aber bei der eigentümlichen Gestaltung des Stuttgarter Thales auch bei den früher erbauten Kirchen nicht anders.

Um einen möglichst einheitlichen Innenraum zu schaffen, der von überall her den freien Blick auf Kanzel und Altar wahrt, wurde auf Säulen und Pfeiler gänzlich verzichtet (der erste derartige Versuch in Württemberg für eine große Kirche) und das Langhaus in einer Breite von 16 m mit einer aus Eisen konstruierten und mit Holz verkleideten gewölbten Decke in Einem Bogen überspannt. Hiebei blieben die eisernen Hauptträger und die dazwischen liegenden eisernen Rippen, welche die Decke vertikal teilen, sowie die den Längsverband bildenden T-Träger im Innern sichtbar, und sind diese letzteren nur seitlich mit Holz verkleidet. — Dem Langhaus konnte eine Länge von 23,20 m gegeben werden; ihm wurde ein Vorbau mit 9 m Breite und 5 m Tiefe angefügt und so dem hier schmäler werdenden Bauplatz Rechnung getragen.

Der Chor erhielt eine rechteckige Form; er ist 7 m breit, 6,40 m tief; links und rechts von demselben ist auf die Breite des Langhauses je eine kleine Sakristei, die eine für den Gebrauch des Geistlichen, die andere für den des Mesners angeordnet.

Durch das Anfügen zweier großen Querschiffanbauten mit 12 m Breite bei 5,80 m Tiefe, welche das Langhaus unmittelbar vor dem Chor erbreitern, und in welche Emporen eingebaut sind, sowie durch eine große Empore beim Haupteingang, die über die ganze Breite des Langhauses sich erstreckt, wurde der für die Unterbringung der geforderten 1200 Sitzplätze notwendige Raum gewonnen. Das Innere gestaltet sich hienach zu einer großen Hallenanlage mit kurzen, breiten Kreuzarmen, wobei die größte Entfernung der Kanzel vom hintersten Sitzplatz im Langhaus 28 m beträgt. Dadurch, daß die Kanzel wegen der

neben dem Chor eingefügten Sakristei nach der Mitte zu von der Empore abgerückt wurde, erhielt man einen freien Ausblick auf die Kanzel auch von der ihr zunächstliegenden seitlichen Empore aus. Um das gleiche auch für den Altar zu erreichen, wurde dieser unmittelbar unter den Triumphbogen gestellt und der um zwei Stufen höher gelegte Chorboden dem Langhaus zu verlängert, so daß sich noch ein genügender erhöhter freier Raum vor dem Altare befindet.

Der Turm steht auf der höchsten Stelle des Bauplatzes in der einspringenden Ecke, die durch den Chor, bezw. die Sakristei und das Querschiff gebildet wird. Er hat somit eine zum Bau einseitige Stellung. Diese wurde aber gewählt, um den Turm an die Hauptverkehrsstraße, die längs des Bauplatzes hinläuft, vorschieben zu können und so möglichst den schon erwähnten Nachteil, daß die Kirche nicht in der Axe dieser Straße liegt, auszugleichen. Der Turm, viereckig angelegt und mit einem achteckigen, hohen Helme endigend, hat auf diese Weise eine weit beherrschendere Lage, als wenn er dem Hauptportal vorgelegt wäre und kommt vorzüglich zur Geltung. Von den vier zu den Emporen führenden Treppen liegt eine im Turm, eine andere dem Turm gegenüber, in der einspringenden Ecke zwischen Querschiff und Sakristei, und zwei liegen in den achteckigen Türmchen rechts und links vom Haupteingang, welche außerdem einen unmittelbaren Zugang in das Erdgeschoß des Langhauses vermitteln. Im ganzen kann man durch sechs Eingänge in das Innere der Kirche gelangen. Der Betsaal mit 120 Sitzplätzen befindet sich im nördlichen Querschiff unter der Empore; er hat auf der Mittelachse des Querschiffs einen Ausbau als Chörlein. Die großen Bogenöffnungen zwischen Betsaal und Langhaus sind mit Fenstern verschlossen, welche bei Gottesdiensten geöffnet werden können, so daß auch vom Betsaal aus der Geistliche auf der Kanzel gehört und gesehen werden kann.

Der Konfirmandensaal ist als selbständiger Anbau auf der Nordwestseite angefügt, jedoch mit unmittelbarer Verbindung mit der auf dieser Seite gelegenen Sakristei und dem Betsaal. Dieser unsymmetrischen Anlage wurde gegenüber einer symmetrisch zur Hauptaxe des ganzen Baus gehaltenen der Vorzug gegeben, weil hiebei das große, fünfteilige Chorfenster vollständig frei blieb und nicht unzweckmäßig in die Höhe zu rücken war, wodurch der Chor taghell erleuchtet ist. Die Orgel fand ihren Platz auf einer besonderen Empore über dem Anbau am Hauptportal. Diese Orgelempore liegt 1 m höher als die davor liegende Empore des Langhauses und diese wieder höher als die seitlichen und die Querschiffemporen. Dies ergiebt im Innern beim Blick gegen Orgel und Haupteingang einen imposanten Aufbau des gesamten Emporenwerkes und beim Eintritt durch das Hauptportal gestattet die hochgesprengte Mittelempore sofort einen Überblick über den gesamten Innenraum.

Der ganze Bau ist streng in frühgotischen Formen durchgeführt und zeigt im Äußeren eine malerische Gruppierung der Massen bei einfachen Detailformen. Die Schönheit der Hausteinflächen kommt dank den graziösen und lebendigen Umrißlinien, die sich von den verschiedenen Seiten ergeben, vorzüglich zur Geltung.

Digitized by Google

Das Hauptportal ist die einzige Stelle, welche reichen mit figürlichem und ornamentalem Schmuck (von den Bildhauern Gäckle und Schnabel modelliert und ausgeführt) versehen ist. Den Chorgiebel ziert die Figur des Apostels Paulus (Bildhauer Schnabel).

Im Innern sind die Fenster- und Thüreinfassungen, sämtliche Bögen und die Emporenbrüstungen sichtbar in Hausstein ausgeführt, das Mauerwerk dazwischen ist verputzt. Die Bemalung ist einfach gehalten. Die Wandflächen über dem Triumphbogen und rechts und links vom Orgelbogen, sowie die unteren Felder der gewölbten Holzdecke wurden von Kunstmaler Theodor Bauerle mit Figuren geschmückt. Über dem Chorbogen steht in Glorienschein der auferstandene Heiland, die Siegesfahne in seiner Rechten, umgeben von Seligen, die ihm ihre Kronen und Palmen zu Füßen legen. Am Orgelbogen schweben musizierende Engel und an der Decke sind die vier Evangelisten und großen Propheten dargestellt; während sich Sprüche um den unteren Rand der Decke ziehen, zeigt sie im übrigen die nur durch Lasur gehobene Farbe des Holzes. Eine derartig hochgesprengte Holzdecke in einem frühgotischen Hausteingebäude hat nun freilich zunächst etwas Ungewohntes, aber es war gewiß richtig, sich die Errungenschaft der modernen Technik in der Eisenkonstruktion zu nutze zu machen. Dadurch, daß die Holzdecke hoch in den Dachstuhl eingreift, ist im Verhältnis zur äußeren Erscheinung der Kirche ein außerordentlich machtvoller Innenraum geschaffen worden. Der letztere empfängt seinen eigentümlichen Charakter vor allem durch das schon erwähnte Fehlen von Stützen oder Pfeilern. Er wird dadurch ausgesprochener Weise zu einem Gemeinderaum; alles Kathedralenartige, das man den Kirchenbauten der 60er und 70er Jahre nachsagt, ist verschwunden, ohne daß es nötig gewesen wäre, von den Grundsätzen des Eisenacher Regulativs abzuweichen. — Die Fenster, mit Kathedralglas verschlossen, sind im ganzen einfach gehalten, nur in dem Chorfenster findet sich eine größere figürliche Darstellung: Christus inmitten der Mühseligen und Beladenen, darunter Christi Kreuzigung und Auferstehung, dazwischen der Apostel Paulus, ausgeführt von Lütz und Elmpt in Konstanz. Kanzel, Altar und Taufstein sind aus Stein gefertigt, über der ersteren erwies sich ein Schalldeckel dank der guten Akustik der Decke als überflüssig. Über dem Altar erhebt sich ein in Eichenholz geschnitzter Aufbau mit zarten schmiedeeisernen Verzierungen, an welchen ein großer holzgeschnitzter und bemalter Kruzifixus hängt (ein Werk von Bildhauer Berner). Dadurch ist die Aufstellung eines solchen auf dem Altar selbst vermieden, so daß die Altarplatte für Bibel und Abendmahlgefässe freibleibt und der Geistliche, wenn er nach württembergischer Sitte beim Abendmahl hinter dem Altare fungiert, nicht vom Kruzifixe der Gemeinde verdeckt wird. Der Fußboden der Kirche ist mit gebrannten Erlanger Thonplatten nach alten Mustern in stilgerechter Weise belegt. Die Paramente sind, zum Teil durch Stiftungen, in den fünf liturgischen Farben vorhanden und haben durch den Eifer von Frauen aus der Gemeinde sämtlich reiche Antependien erhalten. Die Abendmahlskannen und das Taufgeräte stammen aus der Werkstätte von Theodor Prüfer, Berlin.

Die Kirche ist mit Niederdruckdampfheizung versehen, deren Heizkörper in

Nischen unter den Fenstern angebracht sind, so daß die kalte Luft, die sich an den großen Glasflächen bildet, sofort erwärmt wird und keine kalte Luftströmung entstehen kann. Die Baukosten stellen sich insgesamt auf 460000 ℳ; der einzelne Sitzplatz berechnet sich demnach auf 383 ℳ, eine Summe, welche bei einer ganz aus Hausteinen aufgeführten Kirche immer noch mäßig genannt werden muß.

---

## Der evangelische Gottesdienst und das Kultusgebäude.

Thesen, vertreten auf der theologischen Konferenz in Gießen am 9. Juni 1898 durch Privatdozent Lic. J. Bauer (Marburg).

1. Die innere und äußere Gestalt des evangelischen Kultusraumes wird in erster Linie nicht bestimmt nach ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten, sondern nach dem Zweck und den Formen des Gottesdienstes in der Gegenwart — und für die Gegenwart.

2. Dieselbe Stellung, die der evangelische Gottesdienst nach seiner Entstehung und religiösen Grundlage zur Tradition kirchlicher Sitte einnimmt, gilt auch für den Kultusraum. Darnach bestimmt sich die Forderung, inwieweit das evangelische Kultusgebäude konfessionell sein soll.

3. Der evangelische Gottesdienst fordert von dem Kultusraum, der nicht Wohnstätte Gottes, sondern Versammlungsort der feiernden Gemeinde ist, daß das Wort des Liturgen und Predigers überall hörbar ist, d. h. die Kirche muß akustisch sein und darf eine dementsprechende Größe nicht überschreiten; daß die liturgischen Handlungen der Gemeinde sichtbar sind, d. h. der Raum muß frei sein; daß das allgemeine Priestertum der Gemeinde seinen Ausdruck findet, d. h. die Kirche muß ein einheitlicher Raum sein. Nach dieser Hinsicht ist ein „Chor" unnötig.

4. Da das gottesdienstliche Leben im Protestantismus in den Einzelgemeinden und Einzelkirchen sich stets individuell ausgestaltet hat und ausgestalten soll, so ist die Art und Weise, wie diese Forderungen erfüllt werden, abhängig von lokalen Sitten und Wünschen. (Reform., Luth., Uniert. Gottesdienst u. s. w.)

5. Ein prinzipieller Grund, verschiedene Stätten für die einzelnen Elemente und Akte des Gottesdienstes in dem Kultusraum anzuordnen, besteht nicht. Die kirchliche Sitte aber verlangt für die Wortverkündigung der Predigt die Kanzel, für die verschiedenen Formen des Gebets und der Lektion wie für einzelne liturgische Handlungen ein Betpult oder einen „Altar", für die Abendmahlsfeier einen Tisch oder einen „Altar", wobei in den meisten Kirchen der „Altar" als Stätte der „Liturgie" und der Abendmahlsfeier zugleich dient.

Die Stellung des Taufsteins, der nicht an den Eingang gehört, ist für die Raumanlage ohne Bedeutung.

6. Die Grundformen dieser liturgischen Stätten sind nicht zu entbehren. Jede Form, die nicht unmittelbar dem liturgischen Zweck dient, ist auf ihren Zusammenhang mit der gegenwärtigen Frömmigkeit zu prüfen.

7. Ob von diesen liturgischen Stätten die eine, der Altar, einen besonderen Raum (Chor, Apsis) für sich erhalten soll, entscheidet die Ansicht über das Verhältnis von Altardienst (Liturgie) und Abendmahlsfeier zur Predigt.

8. Es ergeben sich daher zwei Stätten, die in dem Kultusraum sichtbar sein und sich zugleich an der für die Akustik geeigneten Stelle befinden und welchen sich die Sitze der Gemeinde zuwenden sollen (nicht „inmitten der Gemeinde"). Ihre Vereinigung an einem Ort in irgend einer Form ist die einfachste Lösung der Frage und ist nicht aus liturgischen Gründen zu verwerfen. Wo aber ein besonderer Raum für Gebet und Abendmahl verlangt wird, ist die Kanzel jedenfalls in die Nähe des Altars zu stellen. In diesem Fall bleibt der Altar der Hauptpunkt des Raumes.

Digitized by Google

9. Sind die Emporen unvermeidlich, so sind sie mit der Raumanlage und dem Aufbau organisch zu verbinden.

Der Zweck und die Bedeutung, die der Orgel und dem Sängerchor im Gottesdienst zukommt, sprechen gegen ihre Verbindung mit den liturgischen Stätten.

10. Sofern die Größe der Gemeinde besondere Räume für die Nebengottesdienste verlangt, sind solche womöglich mit dem Raum für den sonntäglichen Hauptgottesdienst zu verbinden. Dagegen kann es nicht grundsätzlich gefordert werden, daß ihm die Räume für die katechetischen und sozialen Thätigkeiten der Gemeinde angeschlossen werden.

11. Durch diese Grundsätze der Liturgik wird die Raumanlage (Grundriß), dann aber auch der Aufbau (Querschnitt) und die Formensprache beeinflußt.

12. Die Resultate der neueren Versuche im Kirchenbau sind, daß hinsichtlich der Raumanlage für kleinere Kirchen die oblonge Form in Gestalt der einschiffigen und zweischiffigen (symmetrisch und unsymmetrisch) Langhausbauten, für größere Kirchen der dreischiffige Langhausbau (Hallenkirchen, mit schmalen Seitenschiffen) und der Zentralbau (mit oder ohne Kreuzform) angewendet werden.

13. Türme (Glockenräume, Treppenhäuser) können (bei ausreichenden Mitteln) aus praktischen und historischen Gründen nicht mehr fehlen. Über ihre Stellung und Verbindung mit dem Gebäude entscheidet die Architektur. Die Orientierung der Kirchen ist nicht notwendig.

14. Es ist Aufgabe der Architektur als Kunst, Raumanlage, Aufbau und äußere Formengebung in eine innere Harmonie zu bringen und so dem Zweck und der Idee des Bauwerkes einen entsprechenden und auch nach außen hin erkennbaren Ausdruck zu geben.

15. Der Zusammenhang des Kirchenbaues mit der Kunst in der Geschichte lehrt, daß der Kunst die Freiheit bleiben muß, wie sie die liturgischen Forderungen erfüllt.

16. Wenn man unter Baustil die Eigenart künstlerischen Ausdrucks versteht, mit welcher Raumanlage, Raumaufbau und Formengebung in eine innere Einheit gebracht sind, so entspricht keiner der sogenannten kirchlichen Baustile dem evangelischen Kultusraum der Gegenwart.

17. Versteht man unter Stil die Formensprache oder die Technik, so ist keiner auszuschließen, der den liturgischen und praktischen (Bauplatz, Geldmittel, Baumaterialien u. s. w.) Verhältnissen entspricht und welcher der Feier und der Andacht des evangelischen Gottesdienstes dient und sie erhöht.

---

Wir bringen vorstehende Thesen, welche uns freundlich zur Verfügung gestellt sind, gerne zum Abdruck, erfreut vor allem, daß auf ihrer Grundlage die Kirchenbaufrage auf der Gießener Konferenz zur Verhandlung gelangte. Wir haben, wie jeder Leser des Christlichen Kunstblattes erraten wird, gegen dieselben allerdings verschiedenes auf dem Herzen (ganz besonders gegen These 8, zweiter Satz!), aber wir heben dasjenige hervor, wodurch sie, wie uns scheint, die Frage in sachgemäßer Weise fördern. Das ist einmal die klare Formulierung für die Forderung hinsichtlich der Stellung des Altars (im Angesicht der Gemeinde, nicht „inmitten der Gemeinde"), die Anerkenntnis, daß der Altar der „Hauptpunkt des Kirchen-Raums" ist, die richtige Wertung der Orgel und des Sängerchores, endlich die Ablehnung der Forderung, daß die Räume für die katechetischen und sozialen Thätigkeiten der Gemeinde an die Kirche angeschlossen werden.

Im übrigen werden wir wohl nächster Zeit ausgiebig Gelegenheit haben, auf die Fragen des Kirchenbaus zurückzukommen, da die Eisenacher Konferenz der deutschen evangelischen Kirchenregierungen sich in diesem Monat mit dem Gegenstand beschäftigen wird.

Digitized by Google

## Vom Büchertiſch.

Das Muſeum. Von Wilhelm Spemann. Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart. III. Jahrg. 1. Hälfte. Preis des Heftes 1 *M.*

Auch für die religiöſe Kunſt gewähren die Hefte des III. Jahrgangs, die bis jetzt vorliegen, eine ungemein reiche Ausbeute, wie ſich das Unternehmen überhaupt auf voller Höhe hält. Durch das große Format, wodurch z. B. Wandgemälde erſt zur Geltung kommen, durch die Einrichtung der Doppeltafeln, durch die vorzügliche Ausführung und die ſtets gleichbleibende Friſche der Auswahl, welche Klaſſiſches und Modernes, Berühmtes und Neugefundenes richtig zu miſchen verſteht, iſt das Werk den Unternehmungen ähnlicher Art überlegen. — Wir erwähnen aus der Fülle der vorliegenden Blätter: die Decke der ſixtiniſchen Kapelle in zwei Doppeltafeln und die Madonna an der Treppe von Michelangelo, Disputa und Schule von Athen von Raffael, Donatellos Zuccone, Melozzo da Forli's muſizierende Engel, beſonders reich vertreten Ghirlandajo (Heimſuchung; die ihm zugeſchriebene Kreuzabnahme, erſt im Februar d. J. entdeckt) und Botticelli, ſodann Tizian, Luini, A. Previtali mit ſeiner eigentümlich ſtimmungsvollen, weniger bekannten Kreuzigung; ferner Dürer mit der ausgezeichneten Handzeichnung des Berliner Kabinetts „muſizierender Engel", Cranach mit der kerndeutſchen Flucht nach Ägypten aus Münchner Privatbeſitz, Cornelius' apokalyptiſche Reiter; endlich Roſettis Verkündigung und Burne-Joues Stern von Bethlehem, neben denen von den Präraphaeliten auch Millais und Holman Hunt trefflich vertreten ſind. Auch die Plaſtik iſt gut vertreten; wir nennen die Skulpturen von der Kathedrale von Reims.

## Chronik.

In der Angelegenheit der **Wiederherſtellung des Domes in Worms** trat dort am 20. Mai der Ausſchuß von Sachverſtändigen nach längerer Zeit zuſammen. Bereits vor drei Jahren war der Abbruch der Weſtkuppel wie der Weſtapſis ſeitens der Bauleitung beantragt worden, wogegen in einem ſchließlich angenommenen Ausgleich zunächſt die Ausbeſſerungen der Bauſchäden im Schiff der Kirche, ſowie im unteren Teil der Vierung, insbeſondere die Unterfahrung der Entlaſtungsbögen, bezw. deren Iſolierung unter den Schildmauern der Vierung beſchloſſen und inzwiſchen zur Ausführung gebracht wurde. Nach zweitägiger Beratung wurde beſchloſſen, daß unter entſprechender Bindung mit Eiſenankern von dem Abbruch des Vierungsturms und ſelbſt ſeiner oberen Teile abgeſehen werden könne und unter dieſer Vorausſetzung in die entſprechende Herſtellung des Bauwerks einzutreten ſei. Hinſichtlich der Weſtapſis wurde anerkannt, daß der Bauzuſtand ungünſtiger liege und die Möglichkeit einer Verankerung weſentlich erſchwert ſei. Schließlich einigte man ſich dahin, daß mit der Abtragung des ſchwer beſchädigten Steindaches und teilweiſem Ausbruch der Chorwölbung die Möglichkeit geboten ſei, die notwendige Verankerung im Baukörper einzulegen, ſo daß ſelbſt die Chorgalerie erhalten werden könne. So erſcheint in hocherfreulicher Weiſe bei den notwendigen Erneuerungsarbeiten der alte Beſtand des Baudenkmals möglichſt geſichert.

(Nach dem Zentralbl. der Bauverw.)

Über die **Thätigkeit des Evangeliſchen Kirchenbau-Vereins für Berlin** erſtattete in der diesjährigen Generalverſammlung des Vereins am 6. Mai deſſen Vorſitzender, der Oberhofmeiſter Ihrer Majeſtät der Kaiſerin, Freiherr v. Mirbach, einen Bericht, dem folgendes zu

entnehmen ist. In dem Jahrzehnt, seit dem der Kirchenbauverein besteht, sind zweiundvierzig Kirchen in und um Berlin vollendet worden, neun stehen noch im Bau. Hiebei sind die Arbeiten des engeren Ausschusses des Evangelisch-Kirchlichen Hilfsvereins (aus dem im Jahr 1890 der Kirchenbauverein hervorging), bestehend in dem Bau dreier Kirchen: der Erlöserkirche in Rummelsburg mit Pfarrhaus, Gemeindehaus und Pfarrdotation, der Himmelfahrt- und Gnadenkirche, sowie seine Mitwirkung bei einigen andern Kirchen auf etwa 3400000 Mark zu berechnen. Die Arbeiten des Kirchenbauvereins selbst mit dem Bau von vier Kirchen: Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Segens-, Samariter- und Immanuelkirche und seine Mitwirkung bei anderen Kirchen auf etwa 6600000 Mark, so daß die Gesamtleistung der beiden Vereine etwa 10 Millionen Mark beträgt. Diese Zahlen sprechen für sich selbst. Niemand hätte ein solches Ergebnis vor zehn Jahren für möglich gehalten. Es bedeutet eine gewaltige Förderung des kirchlichen Lebens nicht bloß in Berlin, sondern weithin im deutschen Reich, wo das Vorbild der Reichshauptstadt zur Nacheiferung zieht.

Verhehlen darf man sich nicht, daß mit dem fortschreitenden Wachstum unserer Großstädte auch den Kirchengemeinden stets neue Kirchenbaupflichten erstehen. Aber wenn die politischen Gemeinden es fertig bringen, der wachsenden Bevölkerungszahl entsprechend stets neue Schulhäuser zu bauen, und in ihren Rathäusern, deren Türme wie z. B. in Stuttgart ausdrücklich „eben so hoch“ geplant werden wie die Hauptkirchtürme der Stadt, sich die für Rat und Gemeinde notwendigen Räume zu schaffen, so können auch die Kirchengemeinden, wollen sie sich nicht selbst aufgeben, nicht anders, als Vorsorge zu treffen, daß die Mittel aufgebracht werden, um wenigstens die für das kirchliche Bedürfnis unumgänglich notwendigen Räume erstellen zu können.

Die Jahresausstellung von Kunstwerken im königlichen Glaspalast in München ist am 1. Juni eröffnet worden.

---

**Inhalt:** Stimmen zum Kirchbauregulativ. Von P. Brathe. — Ein neues Handbuch über Kirchenbau. — Die Pauluskirche in Stuttgart. Mit 5 Abbildungen. — Der evangelische Gottesdienst und das Kultusgebäude. — Vom Büchertisch. — Chronik.

---

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

---

# Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen kosten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

## Bekanntmachung.

Gelegentlich der in Braunschweig tagenden IX. **Allgemeinen lutherischen Konferenz** wird in der Zeit vom 21. bis zum 28. August d. J. in den gütigst zur Verfügung gestellten Festräumen des Altstadter Rathauses eine

**Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungsgegenstände für evangelische Kirchen aus älterer und neuer Zeit**

stattfinden.

Indem wir zur Beschickung der Ausstellung hiermit einladen, bemerken wir, daß die näheren Bedingungen vom Buch- und Kunsthändler Wollermann hieselbst unentgeltlich bezogen werden können.

Braunschweig, im Juni 1898.

**Der Ausstellungsausschuß:**

**H. Pfeiffer**, Regierungs- und Baurat, **H. Bichmann**, Hof- und Domprediger, **H. Brackebusch**, Pastor zu St. Petri, **G. Eißfeldt**, Pastor in Querum, Dr. **Fuße**, Direktor des städtischen Museums, Pastor coll. **W. Schwartz**, **B. Wollemann**, Superintendent zu Ostharingen, **H. Wollermann**, Buch- und Kunsthändler.

Juli 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 7.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Die deutsche evangelische Kirchenkonferenz zu Eisenach

hat in der Sitzung vom 13. Juni 1898 **„Ratschläge für den Bau evangelischer Kirchen"** in nachstehender Fassung angenommen. Sie werden von der Konferenz den Kirchengemeinden, Baumeistern und Beamten der Aufsichtsbehörden zur Beachtung empfohlen.

1. Die Kirche gehört auf einen offenen Platz und soll sich nicht an andere Gebäude anlehnen. Die Würde des für den Gemeindegottesdienst bestimmten Bauwerks erfordert eine ausgezeichnete und freie Stellung mit reichlichem Licht und bequemen Zugängen von mehreren Seiten.

Soweit Lage und Beschaffenheit des Bauplatzes nicht auf eine andere Richtung weisen, empfiehlt sich die Berücksichtigung der alten Sitte, nach welcher der Altarraum (Chor) der Kirche gegen Sonnenaufgang liegt.

2. Für den Grundriß wird nicht allein der erforderliche Umfang maßgebend

sein können, sondern auch die Gestalt des Bauplatzes eine gewisse Rücksicht verlangen. Bei Anlage des Gebäudes, auch nach seiner Höhe, Breite und Länge, ist vorzüglich Bedacht zu nehmen einerseits auf Gewinnung eines einheitlichen, ansehnlichen Raumes, in welchem die zum Gottesdienste versammelte Gemeinde thunlichst ungehinderten Blick auf Kanzel und Altar haben kann und den dort das Amt verwaltenden Geistlichen gut versteht, andererseits auf Herstellung eines im Inneren auszuzeichnenden und auch von außen erkennbaren Altarraums.

Für kleinere Kirchen erscheint das längliche Viereck als die zweckmäßigste und am wenigsten kostspielige Grundform.

Für größere Kirchen, namentlich solche mit ausgedehnten Emporen ist auch die Kreuzgestalt mit gleichen oder ungleichen Armen zu empfehlen. Damit sollen der polygone Zentralbau, sowie die zweischiffige unsymmetrische Anlage nicht ausgeschlossen werden.

3. Die Würde des evangelischen Kirchengebäudes verlangt ernste und edle Einfachheit in Gestalt und Farbe, welche am sichersten durch Anschluß an die älteren, geschichtlich entwickelten und vorzugsweise im Dienst der Kirche verwendeten Baustile erreicht wird. Nebendem ist bei Wahl des Bausystems auf den vorwiegenden Charakter der Bauweise der Landesgegend und auf die örtliche Umgebung der Kirche zu achten.

Die einzelnen Bestandteile des Baues und seine innere Einrichtung von Altar und Kanzel bis zum Gestühl und Gerät, sowie die Orgel müssen dem Stil der Kirche entsprechen.

Brauchbare Reste älterer Kirchengebäude sollten sorgfältig erhalten und maßgebend benützt werden.

4. Der Kirchenbau erfordert dauerhaftes Material unter Ausschluß des Fachwerks und solide Herstellung ohne täuschenden Bewurf oder Anstrich. Wenn für den Innenbau die Holzkonstruktion gewählt wird, welche der Akustik besonders in der Überdachung günstig ist, so darf sie nicht den Schein eines Steinbaues annehmen. Der Altarraum ist jedenfalls massiv einzuwölben.

5. Der Haupteingang zur Kirche steht am angemessensten in der Mitte der den Altarraum gegenüberliegenden Schmalseite, so daß von ihm bis zum Altar sich die Längenaxe der Kirche erstreckt. Mehr als ein Eingang ist bei jeder Kirche erwünscht. In den Altarraum darf von außen unmittelbar kein Eingang führen. Zur Sicherung gegen Panik, Feuersgefahr und Luftzug sind Windfänge an den Thüren, Aufschlagen der Thüren nach außen erforderlich und überhaupt die baupolizeilichen Vorschriften sorgfältig zu beachten.

6. Ein Turm sollte nirgends fehlen, wenn die Mittel irgend ausreichen. Wo es daran zur Zeit mangelt, ist Fürsorge zu treffen, daß er später zur Ausführung kommen kann, und daß das für jede Kirche erforderliche Geläute vorläufig im Giebel oder einem Dachtürmchen angemessene Unterbringung findet. Zu wünschen ist, daß der Turm, bezw. die Türme in organischer Verbindung mit dem Kirchengebäude stehen.

7. Der Altarraum oder Chor ist über den Boden des Kirchenschiffes um einige Stufen zu erhöhen, deren Zahl nach der Größe der Kirche zu bemessen ist.

Auf die Anlage des Altarraums, bei dem es weniger auf Tiefe als auf Breite besonders nach dem Schiff der Kirche hin ankommt, ist die größte Sorgfalt zu verwenden. Er muß für die gottesdienstlichen Handlungen, welche vor dem Altar vollzogen werden, insbesondere für Abendmahlsfeier, Konfirmation und Trauungen genügenden Raum gewähren. Vom Kirchenschiff darf er nicht durch Schranken getrennt sein.

Weder Emporen noch festes Gestühl sollten im Altarraum angebracht werden. Die künstlerische Ausschmückung des Innern der Kirche findet hier ihre bevorzugte Stelle.

8. Der Altar muß massiv gebaut sein und frei stehen, so daß der Umgang der Kommunikanten um denselben möglich ist. Mindestens um eine breite Stufe ist er über den Boden des Altarraumes zu erhöhen. Auf den Altar gehört, soweit nicht konfessionelle Gründe entgegenstehen, ein Kruzifix. Wenn über dem Altartische sich ein architektonischer Aufsatz erhebt, so hat das etwa damit verbundene Bildwerk, Relief oder Gemälde, stets nur eine der Hauptthatsachen des Heils darzustellen.

9. In Kirchen, welche besondere Taufkapellen im Vorraume oder neben dem Chor besitzen, kann der Taufstein dort belassen werden. Es darf dann ein kleiner Altar nicht fehlen. Bei Neubauten empfiehlt es sich den Taufstein im Innern der Kirche vor den Stufen zum Altarraum, am besten seitwärts gegenüber der Kanzel, aufzustellen. Ist der Altarraum groß, so kann der Taufstein auch dort in der Nähe der zum Schiff führenden Stufen seitwärts oder in der Mitte stehen. Durch einen tragbaren Tisch sollte er ohne Not nicht ersetzt werden.

10. Für die Kanzel ist die richtige Stelle da, von wo der Prediger in allen Teilen der Kirche am besten von der Gemeinde gehört und gesehen werden kann. Sie sollte aber weder vor noch hinter oder über dem Altar stehen, in größeren Kirchen überhaupt nicht im Chor. Meist steht sie am zweckmäßigsten da, wo Chor und Schiff zusammenstoßen, an einem Pfeiler des Chorbogens nach dem Schiff zu; in mehrschiffigen großen Kirchen an einem dem Chor nicht zu fern liegenden Pfeiler des Mittelschiffs. Die Höhe der Kanzel richtet sich nach der Größe der Kirche und der Höhe der Emporen.

11. Die Empore für die Orgel und den Sängerchor hinter den Altar bezw. die Kanzel zu verlegen, ist aus liturgischen, ästhetischen und praktischen Gründen zu verwerfen. Meist empfiehlt sich für die Orgel die Schmalseite gegenüber dem Altarraum. Vor übermäßiger Ausdehnung der Orgelempore, des Orgelprospektes, wie der Orgel selbst ist zu warnen, sofern nicht in großen städtischen Kirchen eine breitere und tiefere Empore zur Darstellung von Tonwerken geistlicher Musik Bedürfnis wird.

12. Wo ein Lesepult sich findet, gehört es entweder vor den Altar auf eine der Stufen, die aus dem Schiff zum Chor emporführen, oder an einen Pfeiler des Chorbogens, um für den Zweck der Katechese, Bibelstunde oder dergleichen vor den Altar hingerückt zu werden. Beichtstühle sind, falls sie ausnahmsweise als Ersatz für die nicht ausreichende Sakristei vorkommen, im Chor anzulegen.

13. Die abgesehen von der Orgelempore erforderlichen Emporen sollten an den beiden Langseiten und den Kreuzarmen möglichst organisch mit der Struktur der Kirche verbunden und so angelegt werden, daß sie den freien Überblick nicht

ſtören. Auch dürfen ſie ſich nicht in den Altarraum hineinziehen oder bis dicht an die Kanzel heranreichen. Die Tiefe der Emporen, deren Bänke aufſteigend hintereinander zu ſetzen ſind, ſollte mäßig gehalten werden, ſoweit nicht die Anlage von Kreuzarmen größere Tiefe geſtattet. Mehrere Emporen übereinander ſind zu vermeiden. Bei Neubauten empfiehlt es ſich, ſtatt langer Fenſter, welche durch die Emporen unterbrochen würden, über den Emporen höhere Fenſter, die zur Erhellung der Kirche dienen, unter den Emporen niedrigere Fenſter zur Erhellung des von den Emporen beſchatteten Raumes anzubringen.

Die zu den Emporen führenden Treppen müſſen außer dem Ausgang nach außen, auch einen Eingang in das Innere der Kirche haben. Ein Zuſammentreffen mit den aus dem Schiff der Kirche führenden Ausgängen iſt zu verhüten.

14. Bei Anordnung des Geſtühls im Schiff der Kirche iſt die Verbindung von Auge und Ohr der Gemeinde mit Kanzel und Altar und der leichte Verkehr nach den Ausgängen zu ſichern. Womöglich iſt überall, auch in ſolchen Kirchen, welche ſeitliche Erweiterungen haben, ein breiter Hauptgang in der Richtung der Längsaxe vorzuſehen, und vor den Stufen des Altarraums ein angemeſſener Raum von feſtem Geſtühl frei zu halten. Bänke mit mehr als acht Sitzplätzen bedürfen von beiden Seiten eines Eingangs.

Im übrigen iſt die Anordnung des Geſtühls von der Geſtalt des Schiffs und der Stellung der Kanzel abhängig.

15. Notwendiger Nebenraum iſt in jeder Kirche die Sakriſtei, nicht als Einbau, ſondern als Anbau neben dem Altarraum, geräumig, hell, trocken, heizbar, von kirchenwürdiger Anlage und Ausſtattung.

Außer ihrem Hauptzweck, dem Geiſtlichen zur Sammlung und Vorbereitung für den Gottesdienſt, ſowie zur Bereithaltung der Geräte und Bücher für denſelben zu dienen, kann ſie auch als Beichtſtuhl und in Filialkirchen als Sprechzimmer für die Seelſorger gebraucht und eingerichtet werden.

Bei größeren Kirchen, wo mehrere Räume neben dem Altarraum Platz finden, kann, falls nicht eine Taufkapelle hergeſtellt wird, ein größerer Raum für Bibelſtunden, Kindergottesdienſt und Konfirmandenunterricht an die Kirche angeſchloſſen werden, welcher nach Bedürfnis auch für die Verſammlung der Hochzeitsgäſte und für Sitzungen der Kirchengemeindeorgane verwendet werden kann.

Nebenräume für Übungen des Sängerchores und für Aufbewahrung von Gerätſchaften werden paſſender mit der Anlage des Turmes und der Orgelempore in Verbindung gebracht.

Weitere Nebenräume, insbeſondere die bauliche Verbindung der Kirche mit Pfarrhaus, Küſterwohnung und Gemeindehaus ſind auszuſchließen.

16. Bei Neubauten iſt überall auf Heizbarkeit der Kirche, ſei es durch Öfen, ſei es bei großen Kirchen durch Zentralheizungs-Anlagen Bedacht zu nehmen. Die hierfür erforderlichen Einrichtungen dürfen die kirchliche Würde des Bauwerks nicht beeinträchtigen.

Bei der zunehmenden Bedeutung der Abendgottesdienſte in ſtädtiſchen und ländlichen Gemeinden iſt die angemeſſene Beleuchtung der Kirche überall zu ermöglichen.

17. Die künſtleriſche Ausſtattung des Inneren der Kirche durch ſinnbild-

liche Zier und farbigen Schmuck der Wände und Fenster ist mehr, als dies bei evangelischen Kirchen früher zu geschehen pflegte, zu fördern.

Nur sind hierbei zur Wahrung der evangelischen Kirchen geziemenden Würde und Einfachheit, Überladung, Tand und Unechtes fern zu halten. Figürliche Darstellungen sind außer an Altar und Kanzel vorwiegend auf die Fenster zu beschränken, deren farbige Ausstattung nur die Helligkeit des Kirchenraumes nicht beeinträchtigen darf. Historische Darstellungen sollten aus der biblischen Geschichte entnommen werden, solche aus der Geschichte der Kirche nur in Vorhallen und Nebenräumen Platz finden.

Bei der religiösen Symbolik des Zierats sind Nachahmungen der nur für katholische Kirchen geeigneten Formen zu vermeiden. Vor der hier drohenden Gefahr der Geschmacksverirrung sind Bauherrn und Baumeister zu warnen.

---

Wir freuen uns, in Vorstehendem unsern Lesern das Ergebnis der Verhandlungen der Eisenacher Kirchenkonferenz über die Kirchenbaufrage alsbald zugänglich machen zu können. Die beiden Referenten, Vizepräsident Propst D. Freiherr von der Goltz und Geheimer Kirchenrat D. Nicolai (vergl. Christl. Kunstbl. 1897, Nr. 1—3) haben das Verdienst, das Regulativ von 1861 unter Wahrung des grundsätzlichen Standpunkts den Bedürfnissen der Gegenwart angepaßt zu haben. Daß die neuen „Ratschläge" entstanden sind auf Grund wiederholter Äußerungen sämtlicher evangelischer Kirchenregierungen Deutschlands, denen ihrerseits die erfahrensten Kirchenbaumeister als Berater zur Seite standen, sowie daß sie von der Konferenz sämtlicher deutschen Kirchenregierungen einstimmig angenommen worden sind, giebt die Gewähr, daß sie für den evangelischen Kirchenbau in Deutschland fernerhin wirklich maßgebend sein werden. Eine sachliche Würdigung und Erläuterung des Beschlossenen behalten wir uns für später vor.

---

## Die sogenannte Nürnberger Madonna des germanischen Museums.

Das weltberühmte Standbild einer betenden Maria in der Landauerbrüderhaus-Kapelle hat von jeher alle Welt entzückt und die Gelehrten geplagt, sagt Rettberg in seinem schönen Buche über Nürnbergs Kunstleben. Von welchem Meister mag es wohl sein? „Wir kennen keinen einzigen, dem wir das Werk auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben dürften: es ist für alle zu gut. — Und doch bleibt uns nichts übrig als auf einen Einfluß Peter Vischers zu schließen." Das war die Stimme eines Propheten! — Und jetzt nach 43 Jahren, nachdem schon früher Dr. Stegmann die Statue mehr in die Metall- als Holzplastik einwies und Direktor v. Bezold auf die Verwandtschaft der Madonna mit Vischerschen Gestalten im allgemeinen aufmerksam gemacht hat, ist es Dr. Seeger gelungen, mit großer Wahrscheinlichkeit nachzuweisen, daß diese herrliche Statue wirklich aus der Vischerschen Werkstatt hervorgegangen sein müsse und speziell ein Werk Peter Vischers des Jüngern sei.*)

*) Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgießerfamilie Vischer, Leipzig 1898.

Ein Vergleich mit andern Vischerschen Gestalten, insbesondere mit den bekannten Aposteln des Sebaldusgrabs, zeigt, daß die Gewand- und Bewegungsmotive dieselben sind. Vischer liebt in der Gewandbehandlung lang gezogene Falten, der Fall der Obergewänder ist breit und zuweilen etwas schwer, nirgends stören Überschneidungen und Härten, bauschige Falten u. dergl. wie es die Schnitzkunst dieser Zeit so sehr liebte. Die Zahl paralleler Querfalten an den Ärmeln finden sich ebenfalls ähnlich, bald gleich energisch, bald weicher behandelt bei den einzelnen Aposteln z. B. bei Johannes und Philippus. Charakteristisch ist auch die Art und Weise wie das Gewand auffällt, ganz ähnlich wie bei den Aposteln, wo fast immer, wie auch bei der Madonna eine Fußspitze frei bleibt. Die Fläche über dem vorgesetzten Fuße wird durch eine wohlmotivierte gebrochene Querfalte durchzogen, wie sich eine solche auch bei Andreas und Bartholomäus findet. Noch mehr bietet aber ein Vergleich mit den übrigen Frauengestalten der Vischerschen Hütte; die beiden Schwestern des Lazarus auf dem Tucherschen Epitaph in Regensburg sind ganz ähnlich drapiert, auch hier die gleiche Anordnung der auf den Boden fallenden Gewandsäume, die gleiche Kopfbedeckung u. s. w. Betrachtet man auch noch die Behandlung der Hände und das rund vorspringende Kinn der Madonna, so findet man ebenfalls in anderen Werken Vischers Analogien z. B. in den nackten Figuren der beiden Tintenfässer in der Fortnum Kollektion zu Oxford und bei verschiedenen Frauen am Sebaldusgrab. Dieser Vischersche Frauentypus unterscheidet sich von der Mehrzahl der Frauentypen fränkischer Meister jener Zeit durch die Regelmäßigkeit und milde Schönheit der Formen, durch den Adel der Seele, der hier am großartigsten zum Ausdrucke gelangt. Die ersten Frauenköpfe dieses Typus gehen auf den jüngeren Peter zurück, es sind Nürnberger Frauen und Mädchen, die wir hier vor uns sehen, aber wie Seeger richtig sagt, geadelt mit der klassischen Würde und Schönheit Italiens.

Bewunderungswürdig und von keinem andern nordischen Meister erreicht ist der inbrünstige Zug des Gebets, der sich nicht allein in der Haltung des Kopfes sondern auch in der Stellung der gefalteten Hände ausspricht. Ein solches Werk kann nur ein echter Künstler geschaffen haben, der gleich dem Lyriker uns sein Herz öffnet und in seinen Werken den Überschwall seiner Gefühle ausströmen läßt. „Nur ein Meister wie er mit solch tiefem Gemüte in der Brust, mit einer solchen Frömmigkeit und Zuversicht konnte dies fromme Frauenbild ersinnen und ausführen."

Die schon oft aufgeworfene Frage, ob die Madonna unter einem Kreuze stehen sollte oder nicht, hat auch Seeger berührt, wir müssen es dahin gestellt lassen, weil dafür auch nicht die geringsten Anhaltspunkte vorhanden sind. Nach meiner Ansicht ist es überhaupt fraglich, ob man sich darunter wirklich Maria und nicht eine andere der heiligen Frauen vorstellen soll. Das Kopftuch und das verhüllte Kinn ist die Nonnentracht der damaligen Zeit, wie sie allerdings auch von Matronen und zum Kirchgang von weltlichen Personen getragen wurde. Dürer und Wohlgemuth haben alle ihre heiligen Frauen in dieser Tracht dargestellt; bei Dürer findet sich z. B. auf dem Gemälde der Beweinung Christi eine ganz ähnliche Marienfigur, bei der sogar die Stellung der gefalteten Hände

**50a. Nürnberger Madonna** (Aus dem klassischen Skulpturenschatz.)

ganz an die Vischersche Madonna erinnert. Auch die runde Nürnberger Haube, welche dieselbe unter dem Kopftuch trägt, wiederholt sich bei einer der heiligen Frauen auf dem genannten Gemälde, das sich im germanischen Museum befindet. Den eigentlichen Muttergottestypus, wie er im Mittelalter ausgebildet war, trägt die Vischersche Madonna entschieden nicht, besonders im Hinblick auf das verhüllte Kinn, welches, soweit ich übersehen kann, dem mittelalterlichen Madonnenideal nicht zukommt. Es liegt darin etwas Weltliches, Büßendes, Nonnenhaftes, was der Königin des Himmels niemals zukommen darf. Man muß daher in dieser Figur das Ideal gottergebener und gottvertrauender Weiblichkeit suchen, sie wendet sich mit ihrem Anliegen gen Himmel, wo ein allliebender Vater wohnt und dem, der sich ihm gläubig naht, seine Hilfe nicht versagt.

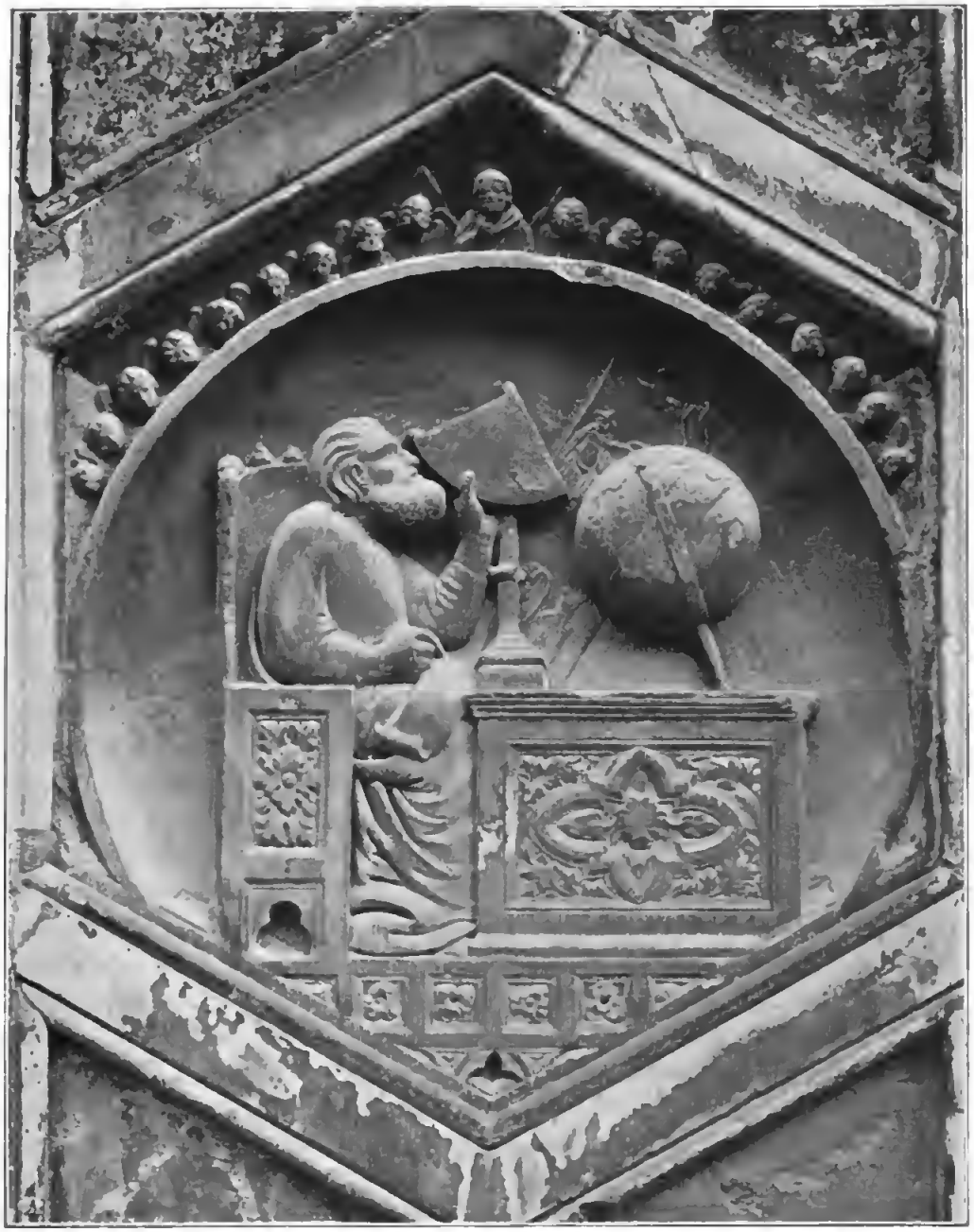
Die Madonna ist wohl als Modell für eine später in Erz auszuführende Figur anzusehen und dürfte zwischen 1522 und 1525 entstanden sein.

Dr. Seeger führt ferner den Nachweis, daß Peter Vischer der Jüngere in den Jahren 1507—08 eine Reise nach Italien gemacht hat, was bisher nicht bekannt war. Er hatte den Auftrag, für den Verleger der Schedelschen Weltchronik dieses Buch in Italien zu verbreiten; er kam über den Gotthard nach Como, Mailand und Genua und kehrte über Verona nach der Heimat zurück. Hier gewann er Eindrücke, die er bei dem jetzt ernstlich ins Werk gesetzten Sebaldusgrab verwerten konnte, er hatte sichtlich auch die italienische Kleinkunst studiert und diese Studien setzten ihn in den Stand dem berühmten Grabe das Gepräge eines Stiles zu geben, welcher bis dahin in Nürnberg ganz unerhört war. Die von älteren Autoren vielfach ausgesprochene Vermutung, Peter Vischer der Ältere müsse in Italien gewesen sein, wird durch die neuesten Untersuchungen hinfällig, Peter Vischer der Jüngere war es nebst seinem Bruder Hermann, welcher die Renaissance in der Vischerschen Hütte einführte; beide Brüder gewinnen dadurch eine höhere Bedeutung als man bisher annahm. Möglich ist übrigens auch ein Einfluß Jacopo de Barbaris, dessen Aufenthalt in Nürnberg in den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts bezeugt ist und dessen Kupferstiche dort genugsam im Umlauf waren. Max Bach.

## Vom Büchertisch.

F. v. Reber und A. Bayersdorfer, Klassischer Skulpturenschatz. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. 2. Jahrgang.

Das vorliegende Werk fährt fort, in hochinteressanter Abwechslung die plastischen Meisterwerke aller Jahrhunderte und Länder in gut gewählten und trefflich in Autotypie wiedergegebenen photographischen Aufnahmen vorzuführen. Eine Menge auch dem Fachmann weniger bekannter Schätze der Kirchen und Museen der ganzen Welt bietet sich hier dem Studium und dem Genuß dar. Keine Schule, in welcher Kunst oder Kunstgeschichte getrieben wird, sollte diese Hefte missen: denn es ist die einzige Sammlung, in welcher auch die einheimische deutsche Kunst des Mittelalters, der Renaissance, des Barock und des Rokoko würdig und als der Kunst anderer Länder und Epochen ebenbürtig vor den Beschauer tritt. — Die Schönheit der Wiedergabe mögen unsere Leser aus



Andrea Piſano. Marmorrelief am Campanile in Florenz. (Aus dem klaſſ. Skulpturenſchatz.)

den unſerer Nummer beigefügten Proben erkennen: der Nürnberger Madonna und dem reizvollen Relief von Campanile zu Florenz, das — im Cyklus der menſchlichen Künſte und Wiſſenſchaften — die Aſtronomie darſtellt im Bilde des Gelehrten („Ptolomäus"), der mit Quadranten und Aſtrolabium beſchäftigt iſt, während hinter ihm und um ihn das Himmelsgewölbe ſichtbar wird mit dem Planetengürtel, aber auch den dasſelbe umgebenden himmliſchen Heerſcharen, während Gott Vater die Segenshand über dasſelbe erhebt.

## Ein mustergültiger Beitrag zur Glockenkunde.*)

Nach dem grundlegenden Werk von Otte (Glockenkunde 1858) brauchen wir noch Glockenstatistiken über bestimmte Gebiete, was die Kunstdenkmälerwerke der verschiedenen Staaten doch nicht bieten können. Für eine solche Arbeit ist Anhalt vermöge seines Reichtums an denkwürdigen, alten Glocken ein besonders günstiger Boden. Wenn ein gewiegter Altertumsforscher wie der Verfasser dieses Werks sie unternimmt, so ist der Ertrag ein überraschend reicher. Man kann in der That aus diesem Buch neben der Glockenkunde noch alles mögliche sonst lernen, namentlich Inschriftenkunde, dank den reichlich mitgeteilten Nachbildungen. Die Illustration des Buchs ist wahrhaft splendid, nicht künstlerisch bestechend, aber wissenschaftlich zuverlässig, so weit als es bei Handzeichnungen überhaupt sein kann; und solche werden bei den gar undeutlichen alten Glockenbildern allerdings nicht zu entbehren sein.

Der Verfasser bespricht seinen Gegenstand mit sichtlicher Begeisterung und in beredter Sprache, so daß mancher Abschnitt mit Genuß zu lesen ist. Ihm ist das Glockengeläut nicht bloß ein „Lied ohne Worte," sondern kündet ihm Gottes Segen und des Menschenherzens Sehnen; und die Glockenkunde wird ihm eine Geschichte von Gottes Segen über seinem Heimatland, eine „Erzgrube" der Altertumskunde und Geschichte. „Freilich, es ist eine mühsame, beschwerliche Arbeit, auf Stiegen und Leitern, ja im Balkenwerk emporzuklimmen, umschwirrt von Tauben und Raben, die wohl eine unvertilgbare Erinnerung an Noahs Arche in den Kirchtürmen zu nisten treibt. — Aber, wenn man so allein hoch oben im Kirchturm vor einer jener Glocken steht, die seit sechs-, sieben-, ja achthundert Jahren mit ihrem Geläute Gott und den Menschen gedient haben, wenn urplötzlich der Uhrhammer aushebt und die Glocke mit ehernem Munde die Stunden kündet, in langem Summen nachklingend, dann wird es einem als redete die Zeit von dem, was einst gewesen zu denen, die jetzt sind, ja als klänge etwas von Ewigkeit in Ohr und Herz hinein. — Und wenn die verwitterten, fast unkenntlichen Schriftzüge sich nach und nach enthüllen, hier als heiliges Gebet: O rex gloriæ Christe veni cum pace, O König der Ehren, Christus, komm mit Frieden! dort als heiliges Bild des Gekreuzigten, dann fühlt man sich gemahnt an Hiobs Wort: Daß meine Reden geschrieben würden mit eisernem Griffel auf Blei, zum ewigen Gedächtnis: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt."

Auf ein Verzeichnis der Glockenlitteratur folgt zunächst eine übersichtliche Zusammenstellung der Ergebnisse, welche sich aus der Glockenschau in Anhalt für die Geschichte und Altertumskunde des Landes und für die allgemeine Glockenkunde eingestellt haben, dann die Einzelbeschreibung der Glocken nach der Reihenfolge der Ortschaften. Die Tabelle, welche Ort, Größe, Entstehungszeit, Urheber, Inschriften und Bilder — so sollte es heißen statt Figürliches — aller Glocken übersehen läßt, ist teilweise aus den Ortsbeschreibungen noch zu berichtigen. Für die Altersbestimmung undatierter Glocken sind die Grundsätze von

*) Die Glocken im Herzogtum Anhalt, von Friedr. Winfr. Schubart, Hofprediger in Ballenstedt, mit 300 Abbildungen von W. Peters. Dessau, P. Baumann.

Otte und von G. Schönermark (die Altersbestimmung der Glocken 1889) angenommen. Das Hauptkennzeichen der Glocken aus der Zeit vor 1100 ist das, daß die Inschriften und Verzierungen vertieft erscheinen. Otte kannte im ganzen sechs solche; Schubart bringt allein aus Anhalt neun weitere bei. Die älteste und unvollkommenste ist nach seinen Untersuchungen die kleine zu Roßlau, in der Form plump und rauh, nicht abgedreht, im Ton scharf und unrein. Was ihr die Erstlingschaft unter ihren Schwestern sichert, sind zwei dreieckige Einschnitte unterhalb der Krone auf der Haube. Das sind nach Schönermark die dreieckigen Schallöcher (triangula foramina), welche Theophilus in seiner Schedula erwähnt. Dieselben Einschnitte hat eine Glocke aus Elsdorf, jetzt im Provinzialmuseum zu Halle; dazu aber auch eine Inschrift, in breiten Lapidarbuchstaben vertieft eingegossen: GODVINVS DEO CONQVERITVR ET SANCTIS QVIA RECEPIT A VOBIS. Godvinus klagt Gott und den Heiligen, weil er es von euch empfangen hat. (Das ist vielleicht die Totenklage eines Vaters um sein Kind, wie Hiob 1, 21.) Für die rätselhafte Inschrift einer Glocke zu Drohndorf schlägt Sch. eine Lesung vor, welche dieselbe aus dem Jahr 1098 oder 1099 datieren würde. Die Deutung ist kühn; doch wüßte ich nichts Triftiges dagegen einzuwenden (befremdlich ist nur, daß auf S. 203 ein anderes Facsimile davon gegeben wird als auf S. 22). Das wäre die früheste Jahreszahl, die bis jetzt überhaupt auf einer Glocke nachgewiesen wäre. Einige Glocken Anhalts vertreten eine Übergangszeit, wo zwar die Bänder um den Hals noch vertiefte Linien, die Inschriften aber erhaben aufgegossen sind. Manchmal sind auch Münzen, Bracteaten aufgegossen.

Inschriftlose Glocken, welche bei geringem Umfang die romanische Form zeigen, schlank, mit sanftgewölbtem Übergang vom Körper zur Haube, steile Krone mit schwachen Henkeln und ganz glatte Wandung, darf man getrost dem 12. Jahrhundert zuweisen. Eine Marienglocke in Gernrode, welche über dem Schlag in linksläufiger Schrift den Namen Fridericus ausgegossen zeigt, erklärt Sch. für ein Geschenk Barbarossa's, der im Jahr 1188 daselbst gewesen ist. Am Hals steht die Widmung: D(ei) G(enetrici) P(ropria) S(emper) V(irgini) Marie que est mater misericordie.

Im 13. Jahrhundert ist ein großer Teil der anhaltischen Kirchen gegründet; darum auch viele Glocken aus dieser Zeit. Manche tragen adelige Reitersiegel aufgegossen. Die sogenannte Bauernglocke zu Reppichau ist bezeichnet mit dem berühmten Namen des Eicke von Reppow, des Verfassers des Sachsenspiegels um 1230. Auf einer Glocke zu Jahnitz ist das A B C bis T eingeritzt, eine Erinnerung an den bischöflichen Kirchenweihritus. Die schöne Inschrift an einer Glocke auf dem Schloß zu Bernburg: † Alpha Jesus Omega Christus.

Im 14. Jahrhundert wird es, insbesonders mit dem Schwinden der Majuskelschrift allgemeiner üblich, auf den Glocken das Jahr des Gusses anzugeben. Mit schönen Bildern von Heiligen ist eine Glocke zu Hecklingen verziert, die anno 1390 dem Gedächtnis des Abts Dietrich von St. Michaelstein gewidmet ward.

Im 15. Jahrhundert wird die Minuskelschrift allgemein, Gießernamen tauchen in den Inschriften auf, auch mehr Glockennamen als früher (doch ist schon aus

dem 12. Jahrhundert eine Johanna zu Maasdorf); und Inſchriften in (nieder)-deutſcher Sprache.

Im 16. Jahrhundert bekommen faſt alle Glocken eine Inſchrift. Die Zeit der Reformationsbewegung bildet einen Abſchnitt, in welchem faſt keine Glocken beſchafft werden. Die erſte Glocke aus evangeliſcher Zeit, von 1550, iſt die Armeſünderglocke der Johanniskirche in Deſſau, „mit ihrem Namen gleichſam den Grundton der Reformation anſchlagend." Die älteſte evangeliſche Glocken-inſchrift ſteht auf einer im Todesjahr des Fürſten Georg III und zu deſſen Gedächtnis gegoſſenen Glocke der Marienkirche ebendort. Sie giebt das Gebet dieſes gottſeligen Fürſten: **Gott verleihe uns eine ſelige Stund und Ende Und nehm unſre Seel in ſeine Hände Um Jeſu Chriſti ſeines lieben Sohnes unſers Herrn willen. Amen.**

Der Glockenſpruch: **Gottes Wort bleibt ewig**, erſcheint erſtmals 1571. 1578: **Die Furcht des Herrn iſt der Weisheit Anfang.**

Im dreißigjährigen Krieg haben namentlich die Ortſchaften gegen Magdeburg hin viele Glocken eingebüßt. Eine ehemalige Uhrglocke trägt den trefflichen Spruch: **Dominus me regit.** Eine Glockeninſchrift zu Reuden aus dem 18. Jahrhundert trägt in mehr erheiternder als abſtoßender Form ein konfeſſionelles Gepräge: **Reuden höre meinen Klang, Der dich ruft zum Kirchengang; Folgſt du dem, ſo wirſt du hören Was die Lutheraner lehren.**

Im 19. Jahrhundert, meint der Herr Verfaſſer, ſei das Umgießenlaſſen alter Glocken ſozuſagen Sport geworden; die Glocken ſeien oft mit Zierat überladen und tragen kaum ein „Ehre ſei Gott", während die Namen der Herren Paſtoren, Kantoren und Gemeindekirchenräte in gebührender Ausführlichkeit prangen.

Ein Kapitel handelt von dem Schmuck der Glocken (Bilder und Inſchriften); ein anderes vom Gebrauch derſelben; ein Anhang von der Bedeutung des Glockenſpruchs: O rex glorie Christe veni cum pace; und von dem Kreuzes-zeichen und den Kruzifixbildern auf mittelalterlichen Glocken. Der Herr Verfaſſer bezieht ſich zum Eingang jenes erſtgenannten Kapitels auf eine Reihe von Aufſätzen, die unter der Überſchrift: Glockeninſchriften als Zeugen chriſtlichen Glaubens im Chriſtl. Kunſtblatt 1866 erſchienen ſind. Er verzeichnet die Glocken-ſagen, die meiſt öfter wiederkehren; von Glocken, die mit keiner Kraft von einer beſtimmten Stelle wegzubringen ſind, wenn man ſie veräußern will, und in der Nacht brummen, ſie gehören da und dahin; von der Rettung verirrter Standes-perſonen durch Geläut; von Glocken, die von Schweinen aus der Erde gewühlt ſind. Sodann der Glockenaberglaube: die Wetterſprüche: Sit tempestatum per me genus omne fugatum; Sit aura benigna (als Hexameterſchluß); das Fulgura frango; die Beſchwörungsformeln: Per crucis signum fugiat procul omne malignum; Ecce crucem domini fugite partes adversæ; Pello nociva; und die Glocken als Todesboten. Weiter die Glockentaufe ſamt dem Ritus der Segnung, an deſſen Gebet ſo viele Glockeninſchriften anklingen: z. B. Vox dei pax domini.

Der ſchlichteſte und älteſte Schmuck der Glocken beſteht in Kreuzen, auf dem Körper da eingeritzt, wo der Biſchof bei der Glockenſegnung die Weihe-

kreuze mit Salböl zu machen pflegt. Im 13. Jahrhundert ſtellt ſich ein beſtimmter Bilderkreis ein, der mehrfach wiederkehrt. Die Bilder dieſer Gruppe von anhaltiſchen Glocken ſtimmen zum Teil überein mit ſolchen an dem Merſeburger Tragaltar und an dem Taufſtein von Alsleben (in Gernrode). Die Bilder ſtellen dar: die Verkündigung an Maria, die Geburt Chriſti, die Anbetung der Weiſen, die Kreuzigung, die Auferſtehung, die Himmelfahrt, die Sinnbilder der vier Evangelien, außerdem einen Heiligen mit Schriftband, Maria mit dem Kind, den thronenden Chriſtus, die Verkündigung an Zacharias und die Enthauptung des Täufers. Daneben giebt es noch einen Bilderkreis aus der ſpäteren Zeit des 13. Jahrhunderts, dem das Leiden Chriſti zu Grund zu liegen ſcheint: Maria mit dem Kind, Anbetung der drei Könige, Flucht nach Ägypten, heiliges Abendmahl, Verrat des Judas, Gefangennahme, Geißelung, Kreuztragung. Die Übereinſtimmung des Bilderſchmucks deutet auf gemeinſame Herkunft. So auch bei drei Glocken, denen die Figuren der trauernden Maria, des Johannes Evangeliſten mit dem Buch und des Hippolytus aufgegoſſen ſind. Der Gießer Jaur von Halle um 1500 verwendet ein Bild von Gott Vater und eines von der gekrönten Maria mit dem Kind, Heinrich Borſtelmann in Magdeburg einen heiligen Georg, ein Lamm Gottes mit der Fahne und eine Maria in der Sonne. Münzabgüſſe ſind bald als Trennungszeichen oder als geſonderte Verzierung angebracht, bald zuſammengeſtellt in Kreuzform oder im Kranz ringsum gereiht. Als Gießerzeichen kommt öfters ein in irgend einen Buchſtaben eingezeichnetes Geſicht, Bildnis des Urhebers (?) vor, bei Jaur das Wappen der Stadt Halle und ein doppeltgeſtieltes Blatt, bei Hilger (17. Jahrhundert) das ſeiner Familie; andere Meiſter haben eine runenartige Marke.

Bei den Inſchriften kommen oft Schreibfehler vor; vielfache Abkürzungen machen die Leſung ſchwierig. Vertieft gegoſſene Inſchriften gelten als Merkmal höchſten Alters. Bis gegen 1400 herrſcht die Majuskelſchrift, anfangs in römiſcher, dann in gotiſcher Form, erſt im Lapidarſtil, dann gemiſcht mit runden Unzialen. Die Minuskelſchrift tritt um 1360 auf und bleibt bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Dann kommen die neurömiſchen Großbuchſtaben, die erſt neuerdings hie und da von gotiſcher Kleinſchrift mit großen Anfangsbuchſtaben verdrängt werden. Auf ſehr alten Glocken kommt linksläufige (Spiegel-)Schrift vor; die Meiſter verſtanden es nicht, die Schrift linksläufig in die Form zu ritzen. Die Sprache der Inſchriften iſt bis 1370 in Anhalt ausſchließlich die lateiniſche; ſog. leoniniſche Hexameter (mit Binnenreim) ſind beſonders beliebt z. B. **Vox mea sit grata Tibi Virgo Maria beata.**

Die erhaben gegoſſenen Buchſtaben ſind im 12. Jahrhundert, wie es ſcheint aus Wachsfäden geformt und als verlorene Form gegoſſen oder auch aus Schnüren, welche auf die Mantelform aufgelegt wurden. Im 13. Jahrhundert ſind ſie meiſt freihändig in die Form eingezeichnet mit oder ohne nachfolgende Aushebung des Grundes innerhalb der Umriſſe. Im 15. Jahrhundert ſind ſie gewöhnlich über Formen gegoſſen, vielleicht bewegliche Lettern, die man als Vorläufer des Buchdrucks anſehen kann. Die Bilder hat man offenbar gern auf rein mechaniſchem Weg hergeſtellt, mittelſt Abdrücken von Münzen, Siegeln,

kleinen gegossenen Kruzifixen [Abb. 20]. Die älteste deutsche Glockeninschrift Anhalts wäre nach Schubarts Lesung: Hermann macte mich, von 1373. Sie geben auch später oft den Gießer an z. B. hinrik becker hat mek ghegoten 1504; oder den Namen der Glocke: Jesus is minen naem (1380), maria benamet (1373), ik hete osanna (1504), oder die Jahreszahl oder endlich öfter eine Gebetsanrufung: hilf got unde maria uns us aller not, hilf got maria berat, jhesus maria hilf, o maria anna bet got vor uns. Sehr oft, namentlich im Mittelalter ist die Glocke selbst als redend eingeführt. Einige mittelalterliche Glockennamen aus Anhalt: Osanna (aus Matth. 21, 9), Susanna, Johanna, Maria, Anna, Benedicta, Glorioſa, Preclara, Maria, Anna; evangelische aus der Neuzeit: Martin Luther, Katharina von Bora, Philipp Melanchthon. Als Anfang und Schluß der Inschriften ist im Mittelalter das bedeutsame A und O beliebt. Die Bedeutung des Alphabets auf Glocken hat Schubart zuerst ins Licht gesetzt. Das häufige Vorkommen des sog. englischen Grußes erklärt sich aus dem durch Gregor IX (1230) eingeführten Betläuten am Abend. Alte Glockensprüche: Consolor viva, fleo mortua, pello nociva; Dulce sono passimque tono tonitrusque; Dum resono Christe benedictus sit locus iste; Dum trahor audite voco (rogo) vos ad sacra venite. Vas deus hoc signa, plebs salva sit, aura benigna. Der Spruch, den Schiller als Motto seiner „Glocke" vorgesetzt hat, tritt im 15. Jahrhundert auf und ist dann weit verbreitet, auch in Anhalt. (Schiller soll ihn von der aus dem Allerheiligenkloster stammenden Glocke des Münsters zu Schaffhausen her haben.)

Mit Einführung der Reformation hört die Anrufung der Heiligen auf; auch der Aberglaube an eine Macht des Glockenklangs über böse Wetter und feindliche Kräfte verstummt, statt dessen findet man Gebete und Bibelsprüche, insbesondere die evangelische Losung: Verbum domini manet in aeternum, Gottes Wort bleibt in Ewigkeit, und: Selig sind die Gottes Wort hören. Neben Bibelsprüchen kommen auch Gesangbuchverse vor: Allein Gott in der Höh sei Ehr; Ein feste Burg ist unser Gott; Gott gieb Fried in deinem Land. Überraschend ist die Wahrnehmung, daß Sprüche wie der Weihnachtslobgesang der Engel und das Lasset die Kindlein zu mir kommen (für Taufglocken) erst in diesem Jahrhundert Verwendung finden [und gar nicht das Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid].

Nur um Halle kommt der Spruch vor: Sit tempestatum per me genus omne fugatum; nur in Sachsen der: Vas deus hoc signa plebs salva sit aura benigna. Schubart will an jedem von diesen Sprüchen einen einzelnen Meister erkennen. Ebenso weise das Per crucis signum procul fugiat omne malignum nach Halberstadt; das O rex glorie nach Magdeburg. Der letztere Spruch ist übrigens Gemeingut aller katholischen Völker gewesen. Sein Aufkommen gehört einer Zeit der Kirche an, wo die Glorie noch ausschließlicher Christus umgab als am Ausgang des Mittelalters. Je älter ein Glockenspruch des Mittelalters, desto schlichter und evangelischer und umgekehrt. Woher stammt dieser Spruch? Auf anderen Kirchengerätschaften als Glocken kommt er nicht vor. Seine Quelle ist der Ritus der Kirchweihe — nicht der Glockenweihe —

im römiſchen Pontificale. Er beruht auf Offenb. 22, 20; Joh. 14, 27 und Pſ. 24, 7; näher auf dem ambroſianiſchen Lobgeſang. Sein Sinn iſt gewiß ein Bittruf der Kirche um die Wiederkunft des Herrn. Aber da der Spruch doch nur auf Glocken vorkommt, ſcheint eine Beziehung zu dem Läuten pro pace vorzuliegen, wie es ſchon das Chriſtl. Kunſtblatt 1866 angedeutet hat. Dieſe Sitte führt Schubart zurück auf die Einführung des Gottesfriedens (in Deutſchland 1083). Jeden Mittwoch Abend wurde der Gottesfrieden eingeläutet. Dies wäre der Urſprung des Pacem-Läutens und die Glocken, welche unſeren Spruch tragen, wären eben zu dieſem Geläut beſtimmt geweſen. Indeſſen iſt ſeine Beweisführung nicht zwingend.

Für die Kunſtgeſchichte des Kreuzes gewinnt Sch. aus ſeiner Glockenſchau folgende Anhaltspunkte: Bis 1250 einfaches Kreuz aus eckigen Balken, der Gekreuzigte lebend, mit Nimbus, ohne Dornenkrone, die Arme wagrecht ausgeſtreckt, die Füße nebeneinander auf dem Trittbrett, um die Hüften das Lendentuch, neben dem Kreuz zumeiſt Maria und Johannes. Von 1250 bis etwa 1300: Das Kreuz ausgeſchmückt, darüber Sonne und Mond, die Gebärden der Geſtalten unter dem Kreuz bewegter. Von 1300 bis um 1350: Großer Nimbus, Titulus, das Kreuz in Dreipäſſen endigend. Später iſt das Bild gewöhnlich viel kleiner, in ein Rundſchild gefügt, der Herr als Toter mit gekrümmtem Leib, geſenktem Haupt, an den Armen hängend, die Beine gebogen, am Fuß des Kreuzes ein Schädel oder eine aus dem Grab erſtehende Geſtalt. Sehr intereſſant wäre der Nachweis, wo unter dem Kreuz ſtatt Maria und Johannes Nikodemus mit dem Salbenkrug und Joſef von Arimathia mit dem Kelch erſcheinen; desgleichen wo die Kirche und die Synagoge (S. 555).

Ein Abſchnitt handelt von den Glockengießern, deren Namen oder Zeichen ſich auf Glocken Anhalts finden. (Die geſchlängelten Linien zwiſchen den Buchſtaben der Inſchrift auf der Glocke von Drohndorf für Gießerzeichen zu halten, iſt eine Zumutung. Ob der Name Jar oder Jaur auf den Glocken von Lobbau, Biendorf und Sollnitz nicht am Ende bloß Jahr heißen ſoll? Er ſteht jedesmal hinter der Zahl. Iſt ein Gießer des Namens in Halle nachweisbar?) Der Gießername O. Czirf klingt für das 12. Jahrhundert ſehr befremdlich (Mörz).

Vom Gebrauch der Glocken werden merkwürdige Dinge erzählt. In Reppichau werde noch heutzutage die ſogenannte Bauernglocke gezogen, wenn der Kaminfeger ins Dorf kommt; in Muhro die Kuhglocke, ſo oft eine Kuh in den Sumpf geraten; in Hoym noch 1829 zur ſogenannten Brauer-Morgenſprache; ebenſo wurde zu Edderitz zum Schloßbier und Gemeindebier geläutet.

Zum Schluß erlaube ich mir einige Anſtände vorzubringen: Das Bild Abb. 55 ſtellt gewiß nicht den heiligen Geiſt vor, ſondern einen Engel, der eine kleine Orgel trägt. Von der Inſchrift Abb. 64 ſoll der Anfang wohl MARIA heißen; die Buchſtaben ſind meiſt umgefallen. Auf dem Spruchband in Abb. 115 kann ich unmöglich sancta virgo genetrix dei leſen. Die Sigla M. K. am Kreuzbalken in Abb. 75 in: „Maria“ und „Kleophas Weib“ aufzulöſen iſt unmöglich. Abb. 148 ſtellt nicht die Gefangennehmung, ſondern die Geißelung Jeſu vor und Abb. 150 nicht die Geißelung, ſondern die Taufe. Die Leſung der Inſchrift Abb. 157 iſt gewagt; noch gewagter die Deutung der beiden Vögel über dem Kreuz auf den Raben des

heiligen Benedikt und die Taube der heiligen Scholastica. Eine Darstellung wie die S. 373 beschriebene, wo ein Kruzifix an den Stäben der Pfauenwedel, des anhaltischen Helmzierats hängen soll, werden auch die Kenner der Heraldik und Sphragistik schwerlich zu erklären vermögen.

Stuttgart. E. Gradmann.

## Chronik.

**H. Munthe †.** Am 23. Mai ist in Christiania der namhafte norwegische Architekt Holm Munthe im 51. Lebensjahre einer unheilbaren Krankheit erlegen. Der Verstorbene, der sich in den siebziger Jahren zu seiner baukünstlerischen Ausbildung längere Zeit in Deutschland aufgehalten hat und neben seiner Baupraxis in Christiania auch als Lehrer im architektonischen Zeichnen thätig gewesen ist, war einer der eifrigsten Vertreter jener Richtung, welche die überlieferte heimische Holzbauweise auf die neuzeitlichen Verhältnisse zu übertragen bemüht ist. In Deutschland ist Munthe namentlich bekannt geworden durch die ihm von Seiner Majestät dem deutschen Kaiser übertragene Erbauung des Jagdschlosses Rominten und der Matrosenstation am Jungfernsee bei Potsdam. Eine Frucht schriftstellerischer Thätigkeit, zu der er sich mit L. Dietrichson verbunden hatte, ist das in Berlin (1893) erschienene Werk „Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart", eine Veröffentlichung, mit der er in Deutschland viel für seine gesunde Richtung gewirkt hat und die ebenso wie seine Bauausführungen seinem Namen dauernd einen guten Klang sichern wird.

**Inhalt:** Die deutsche evangelische Kirchenkonferenz zu Eisenach. — Die sogenannte Nürnberger Madonna im germanischen Museum. Von Prof. Bach. — Vom Büchertisch. Mit zwei Abbildungen. — Ein mustergültiger Beitrag zur Glockenkunde. Von E. Gradmann. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

# Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen kosten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

**Atelier**
**für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.**

**Werkstätten**
f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., sowie f. den gesammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Gestühl etc.

**Uebernahme**
ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Restaurationsbauten. Ausführung aller ins Fach einschlagenden **Entwürfe, Zeichnungen,** Kostenanschläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark, Hostien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

**Theodor Prüfer, Architekt**
Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronce angekündigt, und Gußeisen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste,** sowie jede Auskunft gratis und franco.

August 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 8.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Die Katharinenkirche in Schw. Hall.

Die Hohenstaufenzeit war für Süddeutschland und Schwaben insbesondere eine Zeit der Blüte, deren Zeugen gewaltige Baudenkmäler bis auf unsere Tage sind. Die Städte kamen empor und unter den gerade in Schwaben so zahlreichen späteren freien Reichsstädten nahm Schw. Hall im Mittelalter um seiner Salzquelle willen eine bedeutende Stellung ein. Der Stolz der Städte aber waren ihre Kirchen. Neben St. Michael, der Hauptkirche, mit der imposanten Lage am Thalhang hoch über dem Kocher, geht auch St. Katharina, die Kirche des Stadtteils links vom Kocher, bis ins 12. Jahrhundert zurück. Freilich nur der zwischen Schiff und Chor gelegene Turm ist von dem romanischen Bau erhalten. Der Chor stammt aus späterer gotischer Zeit, das Schiff war durch allerlei Um- und Einbauten, sowie durch eine aus dem 17. Jahrhundert stammende flache Decke sehr unansehnlich und auch für die wachsenden Bedürfnisse der Ge-

meinde zu klein geworden. Ein gründlicher Umbau wurde vom Kirchengemeinderat Hall beſchloſſen und unter der Leitung von Baurat Dolmetſch aus Stuttgart bis zum 13. März d. J., dem Tage der Einweihung, glücklich zu Ende geführt.

Baukünſtleriſch war die Aufgabe in mehrfacher Hinſicht hoch intereſſant. Da Turm und Chor in der Hauptſache erhalten bleiben ſollten, war die Lage des Bauwerks gegeben. Auf dem eng beſchränkten Raum, wie ihn die zuſammengedrängten Häuſer und Gaſſen einer alten Reichsſtadt bieten, war nun die Aufgabe, die Umgebung des Baues würdig und bedeutend zu geſtalten. Indem der die Kirche umgebende alte Kirchhof gegen die vorbeiführende Straße abgegraben wurde, treten die Fundamente des Chors, um nahezu drei Meter erhöht, unmittelbar an die Straße heran, welche ihrerſeits dadurch erbreitert, eine Art Kirchplatz darſtellt, von welchem zwei wirkſam angelegte Treppenfluchten rechts und links zum Schiff der Kirche emporführen. Im Baue ſelbſt galt es Pietät gegen das vorhandene künſtleriſch Wertvolle mit der Rückſicht zu verbinden, die auf das Bedürfnis der Gemeinde zu nehmen war.

Der Chor, früher durch einen Orgeleinbau entſtellt, und die vorgelagerte untere Turmhalle boten dem Baumeiſter Gelegenheit, mit ſeinem künſtleriſchem Sinn der Vergangenheit gerecht zu werden und zugleich einen außerordentlich ſtimmungsvollen Raum für die Sakramentsverwaltung zu ſchaffen. Ganz freie Hand hatte er bei dem Entwurfe des von Grund aus neu zu bauenden Schiffs der Kirche. Er hat hier, wenn auch ganz im Anſchluß an alte Formen und in harmoniſchem Einklang mit dem Chor, einen Raum geſchaffen, der im beſten Sinne modern anmutet und dem Bedürfnis der Gemeinde nach einer Predigtkirche in vorzüglicher Weiſe entſpricht.

Nicht leicht war ſchon die Wahl des Bauſtils für das Schiff, wenn es zu dem romaniſchen Turm und ſpätgotiſchen Chore paſſen ſollte. Der Baumeiſter entſchied ſich für den frühgotiſchen Stil: nicht aus Altertümelei, als ſollte der Anſchein erweckt werden, das Schiff der Kirche ſei in der Zeit zwiſchen Turm und Chor etwa im 13. Jahrhundert erbaut worden — das wäre ja eine hiſtoriſch wenig wahrſcheinliche Reihenfolge — ſondern um das Schiff baukünſtleriſch deutlich von den übrigen Teilen abzuheben und durch den neuen Ton, den dieſe Stilart ins Ganze brächte, die ſtiliſtiſchen Diſſonanzen des Vorhandenen in einer höheren Einheit aufzuheben. In Betracht kam dabei zugleich die weitere Aufgabe, daß der aus dem 17. Jahrhundert ſtammende, mit einer Zwiebelkuppel gekrönte Turmoberteil einen andern ſtilgemäßen Abſchluß erhalten ſollte. Der Baumeiſter entſchied ſich für eine Endigung des Turms in romaniſchem Stil. Turm, Chor und Schiff ſind daher jetzt je einheitlich in einem und demſelben Stile durchgeführt. Dieſe ſtiliſtiſche Sonderausprägung der drei Teile bildet das Charakteriſtiſche des Baues in ſeiner jetzigen Geſtalt. Man wird dieſem baukünſtleriſchen Gedanken das innere Recht nicht abſprechen können. Die Kirche erſcheint ſo als das Denkmal dreier Zeitalter, des 12., 14. und 19. Jahrhunderts, deren jedes, ſowohl was die innere Geſchichte der Stadt Hall als die Geſchichte der chriſtlichen Kirche betrifft, in dieſem Bau dem Beſchauer ſein eigenes Angeſicht zeigt.

Es mag unſere kunſtverſtändigen Leſer reizen, ſich auch andere Löſungen der hier geſtellten Aufgabe im Geiſte auszudenken. Wie wäre es geweſen, wenn der Baumeiſter ausgehend von dem Chor Schiff- und Turmabſchluß gleichfalls ſpätgotiſch geſtaltet oder gar dem letzteren ſeine Spätrenaiſſance-Kuppel gelaſſen hätte? Man ſpürt ſofort, wie bei ſolchen Löſungsverſuchen der Charakter des

Die Katharinenkirche in Schw. Hall.

ganzen Bauwerks ein anderer geworden wäre. Iſt bei der Wirklichkeit gewordenen Löſung nicht zu verkennen, daß Chor, Turm und Schiff ſtiliſtiſch etwas ſtark auseinandertreten, ſo iſt doch dabei erreicht, daß das Schiff als Neubau mit der Beſtimmung für die heutige evangeliſche Gemeinde deutlich heraustritt und daß in der romaniſchen Geſtaltung des Turmabſchluſſes die große geſchichtliche Vergangenheit der alten Salzſtadt ſich mächtig im Geſamtſtadtbild zur Geltung bringt.

Schwierigkeit bei der Gestaltung des Turmabschlusses machte der oblonge, nicht quadratische, Grundriß des Turms. Zwar legt sich der Turm infolge dieser Anlage sehr charakteristisch zwischen Chor und Schiff hinein und gewinnt eine lebendige Beziehung zum Zug der an der Kirche vorbeiführenden Straße, zum Kocherthal selbst und der darin hingelagerten Stadt, indem er diesen seine Breitseite zukehrt; aber der obere Abschluß war nicht leicht zu finden, weil eine romanische Turmpyramide quadratischen Grundriß voraussetzt. Von der ursprünglichen Lösung, welche der Baumeister des 12. Jahrhunderts im Sinne gehabt oder ausgeführt, hat sich keine Spur erhalten. Der Architekt von heute hat die aus dem 17. Jahrhundert stammenden und seither verputzten beiden achteckigen Turmgeschosse von oblongem Grundriß mit glattem Mauerwerk in stilgemäßer Form verkleidet und darüber ein quadratisches Stockwerk mit Giebelabschlüssen erstehen lassen, durch welche Lösung auf der südlichen und nördlichen Seite zwei kleine Plattformen entstanden sind, welche in Verbindung mit zwei auf der Ost- und Westseite mäßig ausladenden Altanen Gelegenheit zum Abblasen des Chorales geben, während sich unter den vier Giebelabschlüssen der Raum für eben so viele Uhrtafeln darbot. Der achteckige Turmhelm mit grün patinierter Kupferabdeckung schließt oben mit einem schmiedeisernen, einen Stern tragenden Kreuze ab.

Ähnlich wurde die Außenseite des Chors mit neuem Gestein verkleidet und so in Harmonie gebracht mit den neu angefügten Bauteilen: dem den Hauptturm begleitenden Treppentürmchen und den beiden kapellenartig sich neben den Chor lagernden Sakristeien, von welchen die südliche für den Aufenthalt des Geistlichen, die nördliche zum Geräteraum bestimmt ist. In seinem Innern blieb der Chor frei sowohl von allen Einbauten als auch von festem Gestühle. An seinem Eingang vom Schiffe aus steht der für die Feier des hl. Abendmahls bestimmte neue Hauptaltar in Tischform mit Eckſäulen aus Serpentin mit Bronzeverzierungen, an der Vorderfront geschmückt mit einer in Lederschnitt ausgeführten Füllung mit silbernem Kreuze, aus welchem goldene Rebenranken auf rotem Grunde hervorsprossen; die hintere Front zeigt die Inschrift: „Nun wir denn sind gerecht worden durch den Glauben, so haben wir Frieden mit Gott durch unsern Herrn Jesum Christ.“ An der Rückseite des Chors steht der spätgotische Hochaltar mit seinen Darstellungen aus der evangelischen Geschichte vom Einzug in Jerusalem bis zum Pfingstfeste und zwischen dem neuen und dem alten Altare der mächtige gotische Taufstein mit den gemalten Brustbildern Christi und der zwölf Apostel. In diesem Raume sollen sich künftig, wie das auch in der Haller Hauptkirche zu St. Michael üblich ist, die Trauungen und Taufseiern vollziehen, welche hier eine ungemein festlich-feierliche Stätte finden vermöge des künstlerischen Schmuckes dieses Raumes. Was die alte Katharinenkirche besaß an Kunstwerken aus alter Zeit, ist hier vereinigt, hergestellt und mit dem neuen Schmuck des Chores in sinnige Verbindung gebracht: Ein spätgotischer „Ölberg“ (Christus betend in Gethsemane mit den schlafenden Jüngern) und ein „hl. Grab“ (das Begräbnis des Leichnams Jesu), ein spätgotisches Sakramentshäuschen, in dessen Aufsatz das von zwei Engeln gehaltene Schweißtuch der Veronika mit dem Antlitz

des Herrn in Relief dargestellt ist, kleinere Statuen der Maria und der Katharina auf Konsolen an der Wand; und eben da eine Reihe Epitaphien der Hallischen Geschlechter aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert, der charakteristische Schmuck einer evangelischen Gemeindekirche aus früherer Zeit, dem wir auch für künftig sorgfältige Beachtung und womöglich Fortsetzung im Schiff der Kirche wünschen. An dem lichtblauen Gewölbe des Chors sehen wir als Schlußstein in der Mitte ein in Relief ausgeführtes Christusantlitz, umgeben von gemalten Sonnenstrahlen. (Schluß folgt.)

## Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund.*)

Der Berichterstatter hält es für eine gewisse Ehrenpflicht im Namen seines dahingegangenen Freundes Klemm, das vorgenannte Buch zu besprechen; war es doch gerade dieses Buch, mit welchem er sich noch in den letzten Monaten seines Lebens beschäftigte und das auch Gegenstand der Besprechung in seinem letzten Briefe an den Unterzeichneten vom 5. Februar 1897 war. Außer den in dem eben erwähnten Briefe niedergelegten Gedanken, fanden sich noch in dem mir vorliegenden Exemplar von Klemms Hand Bemerkungen eingestreut, die so weit sie zu entziffern waren, zur Richtschnur dienen konnten. Für einen Nichtmathematiker fällt es allerdings schwer sich in diesen Triangulaturen zurecht zu finden, und ich muß mich deshalb auch darauf beschränken mehr die historische Seite des Werkes hervorzuheben.

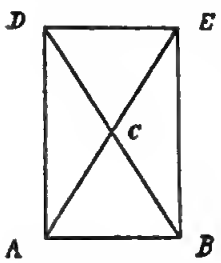
Das Buch basiert im wesentlichen auf zwei Schriften von Dehio: „Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen" und „Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance". Doch war dem Verfasser, wie er sagt, besonders von Interesse, den Zeugnissen nachzuforschen, welche aus älterer Zeit, für die damals in Übung gewesene Triangulation vorhanden sind. Wie wir aus verschiedenen Besprechungen der Dehio'schen Schriften entnehmen, hat nun aber dessen Theorie unter den Fachgenossen keine große Anerkennung gefunden, wenn auch einzelne, besonders Heinrich v. Geymüller daran festhalten. Die oben erwähnten Zeugnisse italienischer Baumeister werden wesentlich abgeschwächt, wenn man bedenkt, daß diese Theorien augenscheinlich in der Praxis wenig beachtet wurden. Sehr treffend sagt Bruno Specht (Deutsche Bauzeitung 1896 S. 170): „Welch verkehrte Ansichten würden wir z. B. über den Turmbau der italienischen Renaissance aus der bezüglichen Abhandlung des Alberti ‚de re aedificatoria' gewinnen, wenn die Denkmäler uns nicht belehren würden, daß diese Abhandlung nach Burkhards Worten, lediglich als ein ‚neutrales Produkt der Phantasie' jenes Meisters zu betrachten ist. Auch den beiden alten Planskizzen von Mailand und Bologna gegenüber ist Vorsicht geboten, sie wiegen mit den wenigen von Dehio beigebrachten einwandfreien Beispielen, die erdrückende Masse der

*) In seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt von Dr. Alhard v. Drach, Marburg 1897.

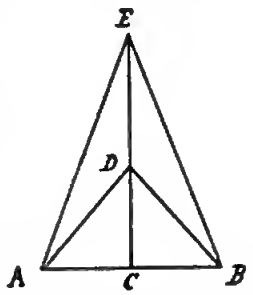
zweifelhaften und verfehlten Beispiele keineswegs auf und solange der Denkmalsfund kein überzeugendes Beweismaterial liefert, ist ihr kunstgeschichtlicher Wert nicht höher zu schätzen, als etwa die Skizzen des Villard de Honnecourt.

Es darf nicht außer acht gelassen werden, daß dem ganzen Mittelalter eine mystisch-symbolische Sinnesrichtung eigen war, eine Wahrheit wurde nur selten in direkter Form dem Beschauer vorgelegt, sondern es wurde dafür die Symbolik benützt. So legte sich damals um die einfachen Grundregeln der Baukunst ein doppelter Schleier, und es bildete sich der noch in die Renaissance hinein ragende weit verbreitete Glaube an eine teils symbolische, teils ästhetische Kraft gewisser geometrischer Gebilde, ja selbst noch heutzutage wollen einige alle Proportionen der Baukunst, auf ein einziges geometrisches Grundverhältnis zurückführen.

Den Schlüssel zum Verständnis dieser geheimnisvollen Lehre sollte angeblich der „gerechte Steinmetzengrund" bilden, dessen Kenntnis aber als strenges Hüttengeheimnis betrachtet wurde und Drach will nun, um mich der Worte Klemms zu bedienen, an einer Reihe von Beispielen nachweisen, wie die Grundrisse der Kirchen, dann auch ihre Höhenrisse durch geometrische Konstruktionen,




teils aus dem Quadrat, teils aus dem gewöhnlichen Triangel, dem gleichseitigen Dreieck bestimmt sind (z. B. von der Basis A B aus das Langhaus A B E D durch das Triangel A B C und dessen Verdoppelung), aber, namentlich seit der Gotik, insbesondere durch das von ihm $\frac{\pi}{4}$ Triangel genannte gleichschenklige Dreieck mit einem Winkel von $^1/_4$ Rechten an der Spitze (wo $AC = {}^1/_2\, AB = CD$, und $DE = AD$). Es ist verblüffend, wie er für ganze Fassaden durch Hilfe solcher Dreiecke wichtige Höhenpunkte bestimmt sein läßt; z. B. die Höhe des Querschiffdachs und der Türme einer Kirche u. s. w. Ich glaube er hat einen entschieden guten Wurf gethan, wenn er auch wieder in die freimaurerische Bahn damit einlenkt, daß er meint, diesen gerechten Steinmetzengrund habe nur der Meister der Hütte gewußt, und den Parlierern und Gesellen bloß die erforderlichen Abmessungen und Hilfsfiguren vorgezeichnet.




Die von Heideloff und nach ihm in verschiedenen Werken abgedruckten Verse, angeblich aus einem alten Steinmetzenbüchlein stammend, gelten für Drach als ein Beweis seiner $\frac{\pi}{4}$ Triangulatur. In dem Schluß: „Hiemit habt ihr die ganze Kunst, versteht ihr's nicht, so ist's umsonst," sei deutlich ausgesprochen, daß das Vorhergehende nur für die Eingeweihten verständlich und nützlich ist. Dieser Spruch drückt aber wohl nichts anderes aus, als eine naive, dem damaligen Handwerksgebrauch entsprechende geheimnisvolle Umschreibung der einfachen geometrischen Grundformen, welche beim Konstruieren und Aufreißen von Bauformen üblich war.

Schon Gustav Freytag hat in seinen Bildern aus der deutschen Vergangen-

heit die beste Charakteristik auch zu dieser Geheimnisthuerei gegeben, wenn er sagt: „Alle technische Fertigkeit war in alter Zeit mit Würde, Geheimnis und einem entsprechenden Apparat von Formeln umgeben." Auch Alwin Schulz spricht sich gegen diese Geheimnisthuerei aus und meint, erst die Freimaurer haben den in den Hütten allmählich ausgebildeten Komment weiter entwickelt und mit geheimnisvollen Formeln umgeben. Die Behauptung, daß die Bauhütten ein sorgfältig bewahrtes und mit ihnen untergegangenes künstlerisches oder symbolisches Geheimnis gehabt hätten, hat ebenso energisch der Altmeister der Kunstgeschichte Schnaase zurückgewiesen: „Es bleibt davon nichts übrig als handwerksmäßige Hilfsmittel der Steinmetzen zur Ausführung schwieriger Formen und Gliederungen in praktischer Weise ohne geometrische Kenntnisse." Daß dergleichen Hilfsmittel von den Eingeweihten gegen Laien geheim gehalten wurden, liegt im Charakter des Zunftwesens, das sich vor allem gegen das Eindringen unzünftiger Konkurrenz zu schützen suchte. Die Straßburger Ordnung verbietet auch den Meistern und Parlierern gegen Geld irgend einen Kunstgriff zu lehren, „will aber einer dem andern etwas unterweisen oder lernen, das mögen sie wohl thun, ein Stück umb das ander oder umb Gesellen Willen."

Nach unserer Ansicht hat demnach auch Herr v. Drach das Geheimnis vom gerechten Steinmetzeugrund nicht enthüllt, keinenfalls aber den Nachweis erbracht, daß eine Geheimlehre existierte, welche nur den Meistern bekannt war. Übersehen hat wohl derselbe, daß gerade die bei Heideloff S. 107—110 veröffentlichten Teile eines alten Steinmetzbüchleins, aus dem die Figur 4 und 5 der Tafel XXVII entnommen sind, nicht von Roritzer herrühren. Auch bezüglich der sagenhaften Junker von Prag scheint der Verfasser noch auf dem alten Standpunkt zu stehen, diese Junker von Prag haben keinenfalls den Oberbau des Straßburger Münsterturms gebaut, sie sind nach den neuesten Forschungen wahrscheinlich mit den Parlern zu identifizieren, deren Wirkungskreis fast noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert angehört, was auch die Notiz bei Roritzer zu bestätigen scheint, wenn er von den „alten der kunste wissende" spricht.

Im übrigen möchten wir dem Buche seine Verdienste durchaus nicht schmälern. Die darin niedergelegten Versuche, an einer ganzen Reihe von Kirchen-Gebäuden die Triangulation nachzuweisen, ist geistreich und immerhin beachtenswert. Die 28 Tafeln des Werkes geben eine Fülle der interessantesten Beispiele von Grund- und Aufrissen deutscher Kirchenbauten, vom Plan des Klosters St. Gallen beginnend bis zur vollen Entwicklung des gotischen Stils um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. (Wandaltar in der Liebfrauenkapelle zu Frankenberg.) Mißlungen scheinen mir die auf Tafel XXIV und XXVI gegebenen Versuche die Triangulation auch auf Bildwerke: Grabsteine, Konsolen u. dergl. auszudehnen. In diesen Dingen mußte doch lediglich das Gefühl des Künstlers maßgebend sein, und wir dürfen nicht erwarten, daß sich die damaligen Künstler durch ein so gesuchtes Proportionsverfahren leiten ließen.

Max Bach.

## Noch einmal die Lukaskirche in München.

Wir haben die „Bemerkungen zur Lukaskirche in München" in der Mai-Nummer des „Christlichen Kunstblattes" aufgenommen, einmal, weil wir die Lukaskirche für eine sehr bedeutende Leistung der evangelischen Kirchenbaukunst halten, die durch allseitige Besprechung dem Betrachter gewiß nur noch eindrücklicher wird, sodann weil einige prinzipielle Fragen des evangelischen Kircheubaus an solch konkretem Beispiel sich lebendiger illustrieren und diskutieren lassen. Wir geben daher im nachstehenden eine eingehende, berichtigende und belehrende Zuschrift des Herrn Pfarrers Braun an der Lukaskirche, der selbst ein alter Freund und Mitarbeiter unseres Blattes ist, wieder, in der Überzeugung, daß sie, vom einzelnen ausgehend, dennoch allgemeines Interesse finden wird.

1. Die akustische Brauchbarkeit der Kirche kann ich bestätigen. Was dagegen vorliegt, ist nichts anderes und nicht mehr, als was in jeder großen Kirche betreffs der Hörbarkeit beanstandet zu werden pflegt. Persönlich war ich vorher nie ein Freund der Kuppel; rein architektonisch genommen sagt sie mir auch jetzt noch nicht zu; aber ich muß zugeben, daß die Kuppel einen Lichteinfall ermöglicht, der auch seine Schönheit hat und gewissermaßen mit ihr versöhnen kann.

2. Das Altarbild hat von Anfang an wohl nur sehr wenig Freunde gehabt; aber es war eine zum voraus angenommene Schenkung, die nicht abzulehnen war. An sich modern und in die Marmorarchitektur im Stil der Kirche schlecht passend, hat das Tafelbild überdies dem Maler eine wenig günstige Fläche geboten; übrigens ist es genau genommen nicht die Darstellung der „Kreuzabnahme", was man sieht, sondern des Abgenommenen, um welchen Maria und Johannes sich bemühen; also eine „Pietà".

3. Der Taufstein steht nicht „unter" der Empore, sondern soweit herausgerückt, daß er nicht eben eine Winkelstellung hat, sondern als Gegenstück zur Kanzel erscheint. Die drei Stätten der Gnadenmitteldarbietung erscheinen so in einem Gleichgewicht, wie es lutherischer Gnadenmittellehre entspricht.

4. Die Farblosigkeit des Innern ist doch nicht so eintönig, wie der Herr Rezensent glauben macht. Abgesehen von der reichlich verwendeten Glasmalerei wirken die mattweiß und grün gehaltenen Fensterverglasungen, ferner die großen Massen und Flächen braunen Holzes, endlich die bunten Steinarchitekturen von Altar und Kanzel mit. Zudem wird man sich doch sehr überlegen, ob so bedeutende Bauformen, wie die Lukaskirche zeigt, durch eine bescheidene Hilfeleistung des Pinsels gewinnen können. Vorläufig aber war jede Verwendung von Farbe ohnehin durch die Neuheit des Baues ausgeschlossen; der Salpeter, der im Münchener Ziegel steckt, hätte sofort jede Bemalung vernichtet.

5. Die Verweisung des Rezensenten aus der Kirche betreffend ist leider nicht gesagt, welcher Gottesdienst gemeint ist. An den Vormittagsgottesdienst schließt sich der Kindergottesdienst an, während dessen die Kirche offen bleibt. Doch — war es nach Schluß des letzteren oder des Nachmittagsgottesdienstes, so ist zu bedenken, daß, während der Kirchner das Umhergehen gestattet, ohne Schranken zu setzen, fortwährend neuer Zugang von Schaulustigen erfolgt, da die Kirche

an einem gerade Sonntags viel begangenen Promenadewege liegt. So könnte sich also, wenn der Kirchner niemand beschränken soll, und dem einen recht bleibt, was dem andern billig ist, der Besuch beträchtlich ausdehnen, während der Kirchner, wenn er nicht etwa schon zu anderweitigen Funktionen eilen muß, doch auch mit Recht auf seinem Feierabend besteht. Den Mitgliedern der Gesamtgemeinde München war nach der Einweihung reichlich Gelegenheit gegeben, die Kirche zu besichtigen.

Zu ständiger Offenhaltung wäre ja gewiß wie der Anlaß so die Willigkeit der „maßgebenden Kreise" vorhanden, wenn nicht doch auch gewichtige Bedenken entgegenstünden. Wir leben unter überwiegend katholischer Bevölkerung. Für diese hat eine evangelische Kirche einen andern Charakter als eine katholische. Die letztere ist dem Katholiken Stätte der Gegenwart Gottes, wie er sie in der sakramentalen Hostie verwirklicht glaubt. Dem evangelischen Gotteshaus gegenüber fehlt ihm dieses Bewußtsein. Wir haben keine Garantie dafür, daß ein an der Straße stehendes, jedermann zugängliches Kirchenhaus allezeit mit dem Respekt behandelt würde, der ihm zukommt, zumal in unsern Kirchen nicht wie in katholischen die ständige Anwesenheit betender Personen eine Art Aufsicht bildet. Aus dem Plakat, das draußen „prangt", geht durchaus nicht hervor, daß die „Besichtigung gegen Erlegung eines Obolus gestattet sei," — davon steht kein Wort darauf — sondern denjenigen, welche die Kirche sehen wollen und vor verschlossener Thüre stehen, wird damit gesagt, wo sie sich den Einlaß verschaffen können. Dabei wird keinerlei Zwang ausgeübt, auch nicht zu Gunsten der Kirchbaukasse, wie z. B. im Ulmer Münster.

---

## Die Skt. Peter- und Paulskirche zu Markt Bruck bei Erlangen.

Von cand. theol. et philos. Georg Pickel in Erlangen.

Unweit von Erlangen, im nahen Markt Bruck erhebt sich ein altehrwürdiges Gotteshaus, das in seinem Äußern wie in seinem Innern viel Interessantes darbietet. Der Ursprung desselben reicht sicher bis ins 13. Jahrhundert zurück. Seine jetzige Gestalt läßt erkennen, daß verschiedene Geschlechter mit verschiedenem Geschicke und verschiedenem Geschmacke an ihm gearbeitet haben: es repräsentiert ein großes Stück Bau- und Kunstgeschichte.

Schon der sehr unregelmäßige Grundriß der Kirche spricht hiefür. Seine ursprüngliche Gestalt zeigt ein einfaches Langhaus mit einem quadratischen Chore. Eine Apsis wie eine Krypta sind nicht vorhanden. Merkwürdig ist hiebei, daß sich in den nördlichen Winkel zwischen Chor und Langhaus die Sakristei legt, welche über die Mauer des letzteren ziemlich weit hinausragt. Die Grundmauer des Chors wie die des Langhauses hat mit der Sakristei je einen Stein gemeinsam, woraus folgt, daß die Sakristei der älteste Teil der jetzigen Kirche ist. In der für Bruck so folgenschweren Markgrafenfehde von 1449—1450 wird der alte Chor als der an der Straße gelegene Teil der Kirche abgebrannt sein. Bei der Restauration nun, die nach 1470 erfolgte*), erbaute man auf der alten Grundmauer einen neuen Chor und zwar einen sogenannten Turmchor.

*) cf. hiezu meinen Aufsatz: „Die Kirche zu Markt Bruck, eine angebliche Wallfahrtskirche" in „Beitr. z. bayer. Kirchengesch.", Erlangen 1898, IV. Bd., 5. Heft, S. 230 ff.

Der Aufriß der Kirche ist ebenso unregelmäßig als ihr Grundriß. Die gotischen Fenster an der Ost- und Südseite des Chores sind erst in späterer Zeit eingebrochen worden. Doch muß dies vor der ins Jahr 1499 fallenden Erbauung des Ölberges geschehen sein, da dieser das Südfenster bis zur Hälfte verdeckt. Daß die Fenster erst später eingebrochen wurden, zeigt ein Blick auf das östliche, das die Anordnung der Steine ganz und gar zerreißt. Das Langhaus war nicht so lang und nicht so hoch, als es jetzt sich dem Beschauer darstellt. Die Zahl seiner Fenster in früherer Zeit läßt sich nicht feststellen, da die jetzigen mit Ausnahme der beiden östlichsten an der Nordseite erst aus der Zeit der Restauration stammen, welche im Jahr 1666 vorgenommen ward. Die ursprünglichen Fenster an der Nordseite wurden bei der Errichtung der Emporen zugemauert und durch kleine Rundfenster unter dem Firste ersetzt. An der Westseite des Langhauses ist eine Treppe angebracht, welche von beiden Seiten den Zugang zur ersten Empore vermittelt: Sicher ein Produkt späterer Zeit. In dem westlichsten Fenster der Südfront befindet sich ein Wappen der Familie Wolff vom Jahr 1550, wohl ein Bestandteil eines älteren Fensters.

Über dem Chorquadrate erhebt sich der Turm. Er zerfällt in vier Etagen, welche von einander durch sehr schöne Spitzbogenfriese getrennt sind. Die drei oberen Etagen sind aus späterer Zeit. Das beweisen die am unteren Friese angebrachten Gründerwappen,*) andrerseits aber auch die Verschiedenheit ihrer Friese von dem untersten. Die Spitzbogen des letzteren ruhen auf schlanken Konsolen, an denen sich wappenschildähnliche Ansätze befinden, während die oberen Friese in ziemlich gut stilisierte Blätter auslaufen. Im obersten Stockwerke des Turmes erblicken wir mit Ausnahme der Westseite je ein gotisches Fenster mit dem Vierpaß und schönem Maßwerk, von denen aber leider nur das östliche leidlich erhalten ist. Aber auch ihm fehlt das Stabwerk und ist durch höchst unschöne hölzerne Jalousien ersetzt. An der Ostseite der dritten Etage, da wo jetzt die Uhr ist, scheint ein Fenster zugemauert zu sein. Vielleicht war hier, was ja bei gotischen Türmen oft vorkommt, bloß eine schmale Lichtöffnung vorhanden; auf jeden Fall ist hier eine ziemlich eingehende Reparatur vorgenommen. An der Südseite derselben Etage findet sich eine Sonnenuhr. Die Nordseite des Untergeschosses wird bis unter den Fries halb durch die Sakristei verdeckt, die Südseite desselben halb durch den Ölberg. Unter dem Friese der obersten Etage gewahren wir eine Art Täfelchen, das in drei Felder sich teilt, deren äußere erhaben gearbeitet sind, und von dem man auf den ersten Blick annehmen könnte, daß es die Gründerwappen trage. In Wirklichkeit ist es wohl ein Stein des alten Chores, auf welchem Buchstaben zu lesen sind, darunter ganz deutlich ein M und ein J. Vielleicht hieß die Inschrift „Ave Maria". Diesen Stein nun scheint der Erbauer des Turmes für wichtig genug gehalten zu haben, um ihn in den Bau aufzunehmen, und hat ihn, wohl um ihn zu schützen, so hoch oben angebracht.

Den Turm krönt ein schiefergedeckter, achteckiger Helm, der an den Ecken des Turmes in je einem Erkerchen endigt. Der Eindruck, welchen der ganze

*) cf. im Jahrg. 1879 S. 95 f. dieser Zeitschr. „Kunstbericht aus Franken".

Turmbau auf den Beschauer macht, ist sehr imposant, stolz schaut der Turm hinein ins fruchtbare Thal der Regnitz. Abgesehen von den großartigen Türmen Nürnbergs ist er sicher einer der schönsten Türme dieser Gegend.

Die Sakristei, ein massiger, ja geradezu plumper Bau mit nur je einem Fensterchen an der Nord- und Ostseite, steht zu dem Turme wie selbst zu der kahlen Nordseite des Langhauses in keinem Verhältnisse; sie ist eben ein Überrest aus frühester Zeit.

Einen bedeutend freundlicheren Eindruck macht der Aufriß des Ölberges. Auf ziemlich starkem Grunde erheben sich zwei achteckige Pfeiler von schlichter Masse, deren östlicher zugleich als Eckpfeiler dient. Diese Pfeiler tragen Spitzbögen mit Blattornamenten statt der an den Fenstern vorhandenen Nasen. An dem Eckpfeiler befindet sich ein neues, aber genau nach dem früher dort vorhandenen gearbeitetes gotisches Konsol mit ebensolchem Baldachin. Eine Statuette ist nicht vorhanden.

Im Innern nimmt zunächst der Chor das Interesse des Beschauers in Anspruch. Seine Erbauung fällt in die Zeit vor der Markgrafenfehde, was ja nicht ausschließt, daß Verbesserungen an ihm ausgeführt worden sind. Seine Grundform ist quadratisch. In die Ecken legen sich vier Pfeiler, welche das Chorgewölbe tragen. Ihre runden Eckdienste weisen je zwei spätromanische Gürtelringe auf. In der Frühgotik finden sich nicht wenige Reminiscenzen an den romanischen Baustil. Auch bei unserem Chore tritt eine solche offen zu Tage: Die Pfeiler sind durch Schildbögen mit einander verbunden. Die vier Gewölbekappen sind durch ziemlich massige Rippen mit geradlinigen Profilen an einander befestigt. Die Rippen treffen sich in einem runden Schlußsteine. An der Ost- und Südwand des Chores läuft ein ganz einfaches Chorgestühl ohne misericordia hin, wohl aus früherer Zeit stammend. Das jetzt an der Ostseite befindliche Gestühl stand früher an der Nordseite und wurde erst später, als man an der Nordseite einen „modernen" Kirchenstuhl anbrachte, an seinen jetzigen Platz gestellt. Der Chor wird durch zwei Stufen und einen breiten Triumphbogen vom Langhause abgeschlossen. Letzterer war ursprünglich nicht in der Form des Spitzbogens angelegt, sondern in der des Rundbogens. Erst bei der Restauration vom Jahre 1726 — im ganzen wurde die Kirche laut den in ihr angebrachten Tafeln fünfmal, nämlich 1666, 1708, 1726, 1774 und 1878 restauriert — wurde der Rundbogen zum Spitzbogen umgearbeitet, wie die an der Spitze angebrachte Zahl sowie die Buchstaben I G und L B besagen. I G sind die Initialen des damaligen „Gotteshauspflegers" Johann Glimpf; was das L B bedeutet, ist nicht zu eruieren, vielleicht ist es der Name des Meisters, welcher die damalige Restauration leitete. Jedenfalls wurden die Schildbögen schon bei der Einrichtung der Fenster aus Rundbogen zu Spitzbogen umgearbeitet. Von den beiden Chorfenstern ist das südliche gemalt. Diese Glasmalerei — Jesus als Weltenrichter darstellend — ward bei der letzten Restauration (1878) hergestellt und leidet an allen Mängeln unserer modernen Glasmalerei.

In der Mitte des Chores erhebt sich der Altar. Auch er hat seine — noch dazu nicht uninteressante Geschichte. Sein ältester Bestandteil ist ohne Zweifel die mensa. Sie ist aus rauhen Bruchsteinen aufgemauert und von einer jedes

Schmuckes entbehrenden Platte aus rotem Sandstein bedeckt, die sich nach unten abschrägt. Unter dieser ist eine längliche, viereckige, unverschlossene Vertiefung sichtbar, die sogenannte Reliquiengruft (sepulcrum), welche sich nach unten fortzusetzen scheint. Die Höhe der mensa beträgt 1,45 m, ihre Länge 1,83 m, und ihre Breite 1,17 m. Die Errichtung derselben fällt ins 13., vielleicht sogar noch ins 12. Jahrhundert. Von hier aus ergiebt sich dann, daß Burggraf Friedrich VI von Nürnberg (1411—1440) und seine Gemahlin Elisabeth, eine Prinzessin von Bayern-Landshut, als Gründer bloß insofern in Betracht kommen, als sie die Erbauer der jetzigen Kirche, speziell des Turmchors sind, daß also hier eine, wenn auch sehr einfache Kirche schon stand. Später nun umkleidete man den Altar mit einem ihn an den beiden Seitenwänden und an der Rückseite bedeckenden Holzantependium, welches über die letztere hinausgerückt wurde, weil man in jener Zeit eines breiteren Altars bedurfte. Die äußerst einfach gehaltene Schnitzerei zeigt einen quadratischen Fries, darunter breite, rundbogige, fensterartige Vertiefungen, und gleicht ganz genau der des Chorgestühls. Beide, das Antependium wie das Chorgestühl, sind demnach zu gleicher Zeit angefertigt.

Zum Teil noch auf dem Altar, zum Teil aber auf dem Antependium ruht die Predella. Auch sie ist sehr alt, sicherlich bedeutend älter als das auf ihr stehende Triptychon. In ihr erblicken wir drei Halbstatuen: Skt. Peter in der Mitte, rechts von ihm Skt. Paulus und links von ihm Skt. Andreas. Ein Vergleich dieser mit den Statuen und Reliefs des Triptychon — Petrus und Paulus befinden sich auch in diesem — lehrt, daß sie viel einfacher sind als diese, aber auch daß sie älter sind als diese. Lange, knochige Gesichter mit eingefallenen Wangen und Schläfen, dichtes, fast unnatürlich gekräuseltes Haupt- und Barthaar, kleine Hände mit zu sehr hervortretenden Adern und unverhältnismäßig langen und schmalen Fingern sieht hier der Beschauer und hat den Eindruck einer recht handwerksmäßigen, schablonenhaften Arbeit. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch die Bücher, welche jeder Heilige in der Linken hält, und deren jedes mit fünf Nägeln versehen ist. Petrus erscheint in blauer Tunika, in der Rechten einen Schlüssel mit ziemlich langem Barte haltend, und hat die Tonsur, Paulus dagegen hat eine hohe Stirn und ist wie Andreas, welcher in der Rechten eine Art Pfahl hält, mit einer grünen Tunika bekleidet. Alle drei haben goldene Mäntel. Der Faltenwurf der Gewänder ist denkbar einfach. Es ist sehr leicht möglich, daß die Halbstatuen der Predella ursprünglich anders bemalt waren und man erst bei Aufstellung des Triptychons, um den Kontrast zwischen den beiderseitigen Kunstwerken zu schwächen, sie umarbeitete. Zu demselben Zwecke brachte man über der Predella ein flaches Dach und darunter einen ebenfalls flachen Eselsrücken an und verzierte die Untersätze der Triptychonflügel mit spätgotischem Rankenwerke.

Das Triptychon, ein Produkt des um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in höchster Blüte stehenden Nürnberger Kunstfleißes, enthält drei Statuen im Mittelschreine und je zwei Reliefs in den Flügeln. Die mittlere Statue stellt den einen Schutzpatron der Kirche dar, den heiligen Petrus, eine stattliche Erscheinung mit dichtem, aber kurzem, gelocktem Barte, ohne Tonsur, bekleidet mit

einer grünen Tunika, an deren Saume die Worte Sancte Petre ora deum pro nobis und an deren Kragen amen in goldener Majuskelschrift zu lesen sind, und einen goldenen Mantel mit rotem Futter. In der Rechten hält er sein gewöhnliches Attribut, den Schlüssel, in der Linken ein Buch. Links von ihm steht der andere Schutzpatron der Kirche, Paulus: ein etwas langes Gesicht, eine hohe Stirne, langes Haar und ein ins Graue spielender Bart unterscheiden ihn vorteilhaft von Petrus. Auch bei ihm erblicken wir eines der Attribute, die in der bildlichen Darstellung ihn vor allen andern Heiligen kennzeichnen, das Schwert. Und doch macht er nicht den Eindruck des rauhen, an Kampf und Sieg gewöhnten Streiters, sein Schwert lehnt, leicht von der Linken berührt, im rechten Arme, den er segnend ausstreckt. Und dieser Eindruck wird noch erhöht durch ein freundliches Gesicht mit mild blickendem Auge. Bekleidet ist diese Statue mit roter Tunika und goldenem, blaugefüttertem Mantel. Fürwahr, ein schönes Bild des großen Heidenapostels! Rechts von Petrus erhebt sich eine junge Diakonengestalt. Ein volles, kraftstrotzendes, bartloses Gesicht, krauses Haupthaar zeigen uns sofort, daß hier ein Priester dargestellt werden soll. Es ist die Statue des heiligen Laurentius, des einen Schutzheiligen Nürnbergs. Ein Rost, das Zeichen seines Martyriums, in der Linken, ein Meßbuch in der Rechten sind auch hier seine Attribute. Sein Mantel hat unten Fransen. Die Füße dieses Heiligen sind durch das Untergewand verdeckt, die der Schutzpatrone der Kirche nackt, aber schön und weich gearbeitet. Jede der drei Statuen steht auf einem spätgotischen Postamente. Die Rückwand des Mittelschreines ist zur untern Hälfte mit Rankenwerk, zur obern blau mit goldenen Sternen bemalt, ein Hintergrund, von welchem die Statuen sich sehr gut abheben. Über den Statuen befindet sich baldachinähnlich ebenfalls spätgotisches Rankenwerk.

Im rechten Flügel, also neben der Statue des heiligen Laurentius, erblicken wir das Basrelief des andern Schutzheiligen Nürnbergs, des heiligen Sebaldus. Als Pilger mit Stab und Muschelhut ausgerüstet, in der Rechten ein Kirchlein haltend, präsentiert er sich dem Beschauer. Dieses Relief ist sehr schön und stimmt in seinem ganzen Ausdrucke gut zu den Statuen des Mittelschreines. Sebald erscheint als ein in den besten Jahren stehender, ernster, aber doch nicht finsterer Mann. Er steht neben Laurentius, gilt also ihm ebenbürtig. Dies aber ist erst seit 1425, in welchem Jahre er kanonisiert wurde, der Fall. Folglich kann das Triptychon nicht eine Stiftung des oben erwähnten Nürnberger Burggrafen und seiner Gemahlin, aber auch nicht vor der Markgrafenfehde entstanden sein. Neben dem heiligen Sebaldus steht ein junger Ritter in goldstrahlender Rüstung, aber ohne Helm; seine Linke ruht am Schwerte, in der Rechten hält er eine Kreuzesfahne. Zwischen seinen Füßen windet sich ein Lindwurm, der ängstlich zu seinem Bezwinger aufblickt. Man muß zugeben, der Künstler, welcher dieses Relief geschaffen, verstand es, einen christlichen Ritter darzustellen. Wie kommt nun gerade der Ritter Skt. Georg in dieses Triptychon? Einerseits war er gerade damals einer der gefeiertsten Heiligen, andrerseits aber ist er auch Patron von Bayern. Und so ist es wahrscheinlich, daß man ihn zu Ehren der oben genannten Burggräfin Elisabeth aufnahm.

Neben der Statue des heiligen Paulus — also im linken Flügel — zeigt sich das Relief des heiligen Sebastian. Hier ist der Künstler auf die alte Art, den Heiligen darzustellen, zurückgegangen: ein reifer Mann in langem Mantel steht vor uns. Und doch hat er seiner Zeit den Tribut nicht ganz verweigert, denn unser Relief hält in beiden Händen einen nach unten gekehrten Pfeil. Sebastian ist der Patron gegen die Pest. Diese wütete in Bruck 1474, 1495 und 1496. Deshalb wird auch dieses Relief im Triptychon seinen Platz gefunden haben. Das letzte Relief endlich — das linke im linken Flügel — stellt einen Bischof dar. Die ziemlich hohe Mitra auf dem Haupte, den Stab in der Rechten, in der Linken ein Buch, mit einer grünen Tunika bekleidet, zeigt er keine besonderen Embleme, so daß es nicht möglich ist, dies Relief als das eines bestimmten Heiligen zu bezeichnen.

Auch über den Reliefs findet sich spätgotisches Rankenwerk. Sämtliche Reliefs stehen gleichsam auf dem Boden, unter dem sich der Eselsrücken mit leidlich stilisiertem Ranken- und Blattwerke verziert hinzieht. Der Hintergrund stellt ein mit Fransen versehenes schwarzes Tuch dar, von dem sich die Reliefs ungemein vorteilhaft abheben. Sämtliche Statuen und Reliefs sind mit kleinen, knittrigen Falten und besonders mit Querfalten geradezu überladen.

Auch auf der Rückseite der Flügel befanden sich Bilder, welche aber nicht mehr vorhanden sind. Ihr Fehlen soll ein Bretterverschlag verdecken. Selbst die Angeln der Flügel nahm man fort. Deshalb mußten die Flügel gestützt werden. Man that dies durch höchst plumpe Untersätze, die von den Seiten der Predella ausgehen und mit ebenso plumpem Rankenwerke links und Weinlaub rechts „verziert" sind.

Bezüglich des Aufsatzes über dem Triptychon, vergl. Jahrg. 1879 dieser Zeitschr. S. 96 Z. 2 ff. Dem dort Gesagten ist beizufügen, daß die 1878 angebrachten Baldachine hier wie über dem später zu besprechenden Marienbilde nicht so schwerfällig hätten angefertigt werden sollen.

Überhaupt kann man die Aufgabe der letzten Restauration nicht immer, wie es in dem „Kunstberichte aus Franken" geschieht, als „dankbar" gelöst bezeichnen. Das beweist die Restauration der Kanzel. Dieselbe zeigt fast überreiche Schnitzerei, und ihre unteren Ecken werden durch höchst plumpe Traubenbüschel, die man eher für große Tannenzapfen halten möchte, verdeckt. Gewiß hätte man besser gethan, diese Büschel in dunklem Tone zu halten, statt ihre unschöne Form durch Vergolden dem Beschauer erst recht deutlich vor Augen zu führen!

Vom Chore aus gelangt man in die Sakristei. Die dorthin führende Thüre war früher breiter; man verengte sie, und daher kommt es, daß die Spitze des unteren Spitzbogens — die ganze Thüre besteht aus ineinander gelegten Spitzbögen — nicht genau unter der des obersten liegt. Über der Thüre befindet sich die in dem öfter genannten „Kunstberichte" geschilderte Gipsgruppe. Das Innere der Sakristei ist denkbar einfach: Ein quadratischer Raum mit starken Mauern, von einem äußerst einfachen Kreuzgewölbe bedeckt, dessen Kappen durch schlichte Nähte unter einander verbunden sind, macht sie einen geradezu ärmlichen Eindruck.

An der nördlichen Ostwand des Langhauses befindet sich in einer Nische ein Marienbild. Ob es hier immer seinen Platz gehabt, läßt sich nicht erweisen.

Eine unter der Nische befindliche Inschrift besagt uns wenigstens, daß ein gewisser Salomo Wittman im Jahre 1727 die äußere Umgebung der Madonna hat herstellen oder vielleicht auch nur restaurieren lassen. Es ist ein frühgotisches Madonnenbild, etwa aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, und stellt Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde dar. Sie trägt eine „Sukenie",*) d. h. ein langes, ringsum geschlossenes Kleid, das eng an die Büste anliegt und erst von den Hüften an sich erweitert, und darüber einen halbkreisrunden Mantel, der, von hinten über die beiden Schultern geworfen, durch eine quer unter der Brust hinlaufende Schnur festgehalten wird. Auf dem Haupte hat die Madonna eine Krone und in der Rechten ein Scepter, welches in eine Kreuzblume ausläuft. Auf dem linken Arme der Madonna sitzt das Jesuskind mit einem Lämmlein in den Händen. Am Saume des Kleides der Madonna stehen in Majuskelschrift deutsch die Worte: „Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskinder." In dem oben citierten „Kunstberichte" wird von diesem Bilde behauptet, es sei ein Wallfahrtsbild gewesen. Den rein historischen Gegenbeweis führe ich in einem Artikel der „Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte", welcher im laufenden Jahrgange dieser Zeitschrift erschienen ist.**) An die Seiten der Madonna hat man bei der letzten Restauration wie auch an denen des in dem „Kunstberichte" geschilderten Kruzifixes kelchetragende Engel gemalt, welche wie die geschmacklosen Sepiabilder an der ersten Empore ebenso unnötig als nicht gut gelungen sind.

An der südlichen Ostwand des Langhauses erblicken wir in zwei ungleichen Rechtecken, deren linkes rot verschnörkelten Grund hat, während der des kleineren rechten blau ist, je zwei Heiligenbilder. In dem linken sind zwei weibliche Heilige, Katharina von Alexandrien und Barbara, im rechten Sebastian und Ottilia. Jedes dieser Heiligenbilder hat seine Embleme, das gewöhnliche Zeichen des Martyriums. Bei der Sebastiandarstellung im Triptychon haben wir beobachtet, wie der Künstler selbständig vorgegangen ist; die Freskodarstellung hier dagegen hält sich vollkommen in dem gewöhnlichen Rahmen und steht hinter der ersteren sehr zurück. Dies wird man auch bei Aufstellung des Triptychons erkannt und deshalb die Fresken verdeckt haben. Allen Gesichtern fehlt der Ausdruck, überhaupt ist die ganze Darstellung etwas schablonenhaft. Ein Vergleich zwischen den Gewändern der weiblichen Heiligen mit der Gewandung der Madonna gestattet die Annahme, daß die Fresken gleichzeitig mit dieser in der Kirche angebracht wurden.

Der vor dem Chore stehende Taufstein hat die Form eines Pokals. Seine Basis ist mit Akanthus, der obere Teil mit Engelsköpfen verziert. Die Taufschüssel ist in Messing getrieben, in ihrer Mitte befindet sich eine Darstellung der Verkündigung, um welche herum zwei Reihen Schriftzeichen, die innere in Minuskel-, die äußere in Majuskelschrift, gehen, welche nicht zu entziffern sind. Doch ist das nichts Außergewöhnliches und erlaubt uns, die Zeit ihrer Anfertigung in das 15. bis 17. Jahrhundert zu verlegen. Bedeckt ist der Taufstein mit

*) Vergl. hiezu Hottenroth, Trachten der Völker in alter und neuer Zeit, Stuttg. 1884, Bd. II, Text S. 73 f., Abb. Taf. 11, 28; 16, 5; 33, 13—15.

**) cf. Fußnote S. 121.

einem hölzernen Aufsatze, den eine höchst einfache, Johannes den Täufer darstellende Holzfigur krönt.

Ursprünglich d. h. seit der Zeit zwischen der Markgrafenfehde und der Restauration von 1726 war die Kirche mit einer Holzdecke versehen. Diese muß sehr schön gemalt gewesen sein. Das beweisen uns die Reste, welche man zum Brettern der zweiten Empore einerseits und zur Brüstung beider Emporen andrerseits verwendete. Sie enthalten sehr hübsche spätgotische Ornamente und sind blaugrün und rot auf schwarzem Grunde gehalten. In den Brüstungsfeldern hat man sie aus beliebigen Stücken zusammengesetzt. Wäre es bei der letzten Restauration nicht möglich gewesen, wenigstens einige von ihnen sachgemäß zu ordnen? Bei der Restauration von 1726 ersetzte man die schöne Holzdecke durch eine mit Engeln und Engelchen geradezu überladene Stukkdecke, in deren Mitte man noch ein die Himmelfahrt Christi darstellendes Freskobild aufnahm. Der Geschmack jener Zeit tritt hier unleugbar zu Tage, am meisten leidet der Chor darunter. Die Medaillons der Evangelisten in den Gewölbekappen und die unentbehrlichen Engelsköpfe um sie herum stehen im schreiendsten Widerspruche zu den gotischen Rippen wie zu dem wirklich schönen spätgotischen Altare. Dieser Widerspruch wird noch erhöht durch den Goldgrund der Medaillons, die blauen und roten Arabeskenfolien und die Färbung des Chorbogens, alles Produkte der letzten Restauration.

Daß die Restauration der Kirche vom Jahr 1878 mindestens manches zu wünschen läßt, ist klar; doch tritt dies noch deutlicher hervor bei einem Vergleiche mit der vorzüglich gelungenen des Ölbergs vom Jahr 1897. Im Innern desselben sehen wir drei Bogenwölbungen, in welche kleine Stirngewölbe eingezogen sind. Die Gewölberippen sind schön profiliert. Die Figuren des Ölbergs zeigen wohlgeformte Köpfe und ruhen auf schöngebildeten Körpern. Auffällig erscheinen nur die etwas zu langen Hälse und die schmalen Hände mit ihren unverhältnismäßig langen Fingern. Der Ausdruck der Gesichter ist gut mit Ausnahme der Statue des Johannes, welcher mit — erhobenem Haupte schläft. Sicher am besten geraten ist die Statue des Petrus. Dagegen macht die knieende Statue des Herrn den Eindruck des Drastischen. Die Gewandung aller Figuren ist zeitgemäß, ihr Faltenwurf leidlich getroffen, ihre Farben sind sachgemäß aufgefrischt. An der östlichen Obermauer erblicken wir Gott Vater als Greis mit wie zur Belehrung erhobener Rechten, an der Nordwand den Verräter in einem schmutziggelben Mantel und mit einem Beutel am Halse, letzterer sein gewöhnliches Emblem.

So paßt denn der Ölberg gut zu der von außen so schlicht scheinenden und in ihrem Innern doch manchen Kunstschatz bergenden Kirche, welche ein beredtes Zeugnis ablegt von Nürnbergs Kunstfleiß einerseits und dem frommen Sinne jener Zeiten andrerseits, der eifrig bestrebt war, die Gotteshäuser möglichst würdig für ihren heiligen Zweck auszugestalten.

Inhalt: Die Katharinenkirche in Schw. Hall. Mit Abbildung. — Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund. Von Max Bach. — Noch einmal die Lukaskirche in München. — Die Skt. Peter- und Paulskirche zu Markt Bruck bei Erlangen. Von G. Pickel.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

September 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 9.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Eine Säkularerinnerung.

Am 7. September sind es hundert Jahre, daß in Danzig Karl Schnaase, der große Kunstforscher, der Mitbegründer des Christlichen Kunstblattes, geboren wurde. Das Christliche Kunstblatt kann diesen Tag nicht vorübergehen lassen, ohne dieses seltenen Mannes dankbar zu gedenken und ihn seinen Lesern erneut vor Augen zu stellen. Aus einem alten und wohlhabenden Handelsgeschlechte stammend, widmete er sich, wie schon der Vater, dem Studium der Jurisprudenz, und der vor uns liegende Redaktionsbriefwechsel, den er mit Karl Grüneisen geführt, beweist in seinem Teil die Feinheit und Klarheit des Geistes, welche ihm eigen war und welche ihn in seiner dienstlichen Laufbahn befähigte, die höchste Stufe richterlichen Dienstes, die Thätigkeit im preußischen Obertribunal zu erreichen. Dieselben Eigenschaften, verbunden mit einer ungemeinen Fein-

fühligkeit den Erscheinungen fremden Lebens gegenüber und mit einem Drang nach umfassendem Wissen und systematischem Begreifen haben ihn zum Kunsthistoriker gemacht. Die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée in Heidelberg, welche jetzt die Pinakothek in München ziert, die Dresdener Galerie, welche er als Student von Berlin aus besuchte, thaten es ihm an und bestimmten die Richtung seiner Lieblingsstudien fürs Leben. Weite Reisen und ein länger dauernder Aufenthalt in Italien und besonders in Rom thaten dem Bedürfnis nach eigener Anschauung Genüge, der Umgang mit geistvollen Männern wie Bunsen und Thorwaldsen in Rom, mit Immermann und einer Reihe ausübender Künstler in Düsseldorf, wo Schnaase als Prokurator am Landgericht wirkte, förderte Verständnis und Urteil. Maßgebend hiefür aber wurde das nahe Verhältnis zu Hegel, zu dessen Füßen der Student in Heidelberg und Berlin gesessen, und dessen System er glücklicher als irgend ein anderer Gelehrter für sein spezielles Fachstudium fruchtbar gemacht hat. Schnaase ist der Gefahr, das Abstrakte für das Wesentliche, die Formel für die Lösung des Welträtsels zu halten, glücklich entgangen, der Blick des feingebildeten Juristen blieb unbestechlich auf das Wirkliche gerichtet, aber er lernte von seinem Meister das Einzelne im Zusammenhang des Ganzen, das Ganze in steter Entwicklung, die Entwicklung als organisches Wachstum begreifen; an Stelle von einzelnen Notizen oder an einander gereihten Thatsachen trat ihm das Bild der Kunstgeschichte als der Blüte des eigentümlichen Lebens der Nationen und der Zeiten. Das Wunderbarste an Schnaase ist aber, daß, wie es scheint, ohne schwere Übergänge und Irrungen das ihm von Hegel vermittelte Weltverständnis zusammenging und zusammenblieb mit einem lebendigen ungefärbten Christenglauben. In diesem fand er den letzten Schlüssel des Verständnisses für die Völkergeschicke, für die Ideale der einzelnen Geschichtsepochen und für die höchste Aufgabe der bildenden Kunst. Von Düsseldorf aus hatte ihn der Zug des Rheinstroms nach den Niederlanden geführt. Hier ging ihm der enge Zusammenhang von Kunst und Kultur, von Kultur und religiösem Bekenntnis auf. Die „Niederländischen Briefe", die Frucht dieser Reisen und Studien bezeichnen beinahe ebenso wie Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" eine Stufe der modernen Kunstforschung und -Bildung: die Wendung von der abstrakt- zur konkret-historischen Ästhetik. Die ganze zweite Hälfte seines Lebens, zumal seitdem er sich, durch ein Lungenleiden zur Niederlegung seines Amtes genötigt, in Wiesbaden niedergelassen hatte, war der Durchführung seiner neuen kunsthistorischen Anschauung in seiner großen „Geschichte der bildenden Künste" gewidmet. Eine ganze Generation von Kunsthistorikern hat sich an diesem Werke gebildet, eine Reihe von Forschern, die nachher selbständig hervortraten, hat an der Ausarbeitung der zweiten Auflage mitgewirkt; in seltenstem Maß ist in diesem Werk das gesamte Wissen der Zeit auf dem Gebiet der Kultur und Kunstgeschichte nicht bloß zusammengetragen, sondern verarbeitet zu jener Klarheit, die die vorhandenen Lücken wenig empfinden und die Probleme sich gleichsam in sich selber auflösen läßt. Neue Methoden sind seither in der Kunstforschung aufgekommen, als Gesamtleistung ist das Werk unübertroffen, ja die seither erschienenen Darstellungen des Gesamt-

verlaufs der Kunstgeschichte bleiben — mit Ausnahme von Springers „Textbuch" — in auffallendem Maße hinter Schnaases großer Konzeption zurück.

Daß ein Mann von seiner Stellung und Bedeutung sich nicht zu hoch achtete, die kleinen Fragen der Redaktion eines Blattes wie des Christlichen Kunstblatts in ausführlichen Briefen mit dem ihm hiedurch immer näher tretenden Grüneisen zu erörtern, hat seinen Grund ausschließlich in der treuen Liebe desselben zum evangelischen Bekenntnis und zur evangelischen Kirche. „Der Zweck unseres Blattes bei der Gründung desselben war vorzugsweise auf die Kirche und auf die evangelische Geistlichkeit gerichtet. Diese mit der Bedeutung der Kunst vertrauter zu machen und dadurch der evangelischen Kirche aus dem Zustand der äußeren Vernachlässigung und der abstrakten Haltung herauszuhelfen, war vorzugsweise unsere Absicht," schreibt er unter dem 11. Juni 1872.

Karl Schnaase.

Dies erinnert an ein anderes Jubiläum, das in diesen Wochen gefeiert wird: das der „inneren Mission", welche vor fünfzig Jahren als eine von Wicherns geistesmächtigem Aufruf ausgehende Bewegung entstanden ist. An ihr hat Schnaase thätigen Anteil genommen, indem er sich in Berlin dem evangelischen Verein für Zwecke der inneren Mission anschloß und mit anderen Mitgliedern dieser Gesellschaft den engeren „Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche Preußens" gründete. Viele Jahre lang stand er an der Spitze als Vorstand dieses Vereins, nach dessen Vorbild sich bald auch anderer Orten wie in Dresden, Stuttgart, schließlich Nürnberg ähnliche Vereine gebildet haben. Im Zusammenhang mit dieser Thätigkeit entstand im Jahr 1858 unser Kunstblatt auf die Anregung des Vorsitzenden des evangelischen Kirchentags und des Kongresses für innere Mission des Herrn von Bethmann-Hollweg, auf dessen unmittelbare Aufforderung hin die drei Männer Grüneisen, Schnaase und Schnorr von Carols-

feld, als Vertreter der kirchlichen Praxis, der Kunstwissenschaft und der bildenden Kunst, sich zur Herausgabe des Blattes verbanden.

Es entsprach freilich der wissenschaftlichen Anschauung Schnaases, daß man durch äußere Mittel eine Kunstentwickelung nicht schaffen könne, er litt schwer unter der künstlerischen Unfruchtbarkeit seiner Zeit gerade auf religiösem Gebiet, aber sein Blick war vorwärts gerichtet, und ihm, dem Kunsthistoriker fiel es am wenigsten ein, die Kunst der Gegenwart auf die Formen früherer Zeiten festnageln zu wollen. Er schreibt in dem oben angeführten Briefe weiter: „In gewissen Beziehungen haben wir diese unsere Absicht auch erreicht, oder ihr doch nicht ohne Erfolg gedient. Wir haben wohl dazu beigetragen, den Sinn der Geistlichen für die Wohlordnung des kirchlichen Gebäudes und der Geräte einigermaßen zu schärfen, in dieser Beziehung die Entfremdung des kirchlichen vom weltlichen Leben zu heben. Aber über dies tektonische Element sind wir nicht hinausgekommen, ja selbst da sind wir bei dem Allgemeinen und Abstrakten stehen geblieben. Die alten Stile oder Stillosigkeiten wollen es nicht mehr thun, und der neue Stil hat sich noch nicht einstellen wollen. Noch schlimmer steht es mit der bildnerischen Aufgabe, vor allem mit der kirchlichen Malerei. Auch auf diesem Gebiet kommen wir über das Abstrakte nicht hinaus; die Skulptur mit einem gewissen Anstand behandeln, in zeichnender farbloser Darstellung die christlichen Geschichten verständlich wiedergeben, das gelingt allenfalls, aber für die eigentliche volle Malerei reicht das nicht aus; sie kann nicht als Petrefakt existieren, sondern nur als volles, frisches von individuellem Gefühl belebtes und dasselbe belebendes Leben. Sie kann nur geben, was sie hat, was sie in hinlänglich vorbereiteter Reise von der allgemeinen Stimmung erhält. . . . Pfannschmidt macht durch die Kindlichkeit seines Sinnes und durch die wohlthätige Beschränkung seines Talentes eine Ausnahme; aber auf dem Wege kann die Kunst nicht weiterschreiten, keine Schule bilden. . . . Nun wir erfüllen wenigstens den Zweck, das Desiderat einer wahren kirchlichen Kunst im Gedächtnis zu erhalten und unserer Geistlichkeit zu bewahren." — Das Christliche Kunstblatt bleibt also seinen Begründern treu, wenn es in dem gegen die sechziger Jahre so mächtig gesteigerten Kunstleben der Gegenwart treulich Umschau hält nach allen Keimen neuen Könnens in der Kunst, aber zugleich sich dagegen wehrt, sich unter neuen Formen einen neuen Geist, ein neues Ideal des Gottesdienstes, eine neue Frömmigkeit aufdrängen zu lassen. —

Schnaase blieb mit dem Christlichen Kunstblatt bis ans Ende verbunden; sein letzter Brief in Sachen desselben ist vom 18. März 1875, unter Schmerzen diktiert, mit zitternder Hand unterzeichnet: „In treuer Anhänglichkeit."

Am 20. Mai desselben Jahres ist er sanft entschlafen. Sein Andenken bleibe im Segen!

---

## Große Berliner Kunstausstellung.

### I.

Verglichen mit den Ausstellungen der letzten Jahre ist der Charakter der diesjährigen ein gewissermaßen ruhiger, gemessener. Streng hat die Aufnahme-

jury gesichtet, alles Außergewöhnliche, alle Bravourstücke und Extravaganzen der neueren Bewegungen auf dem Gebiete der Malerei sind ferngehalten und nur hier und da ist ein oder das andere Stück modernen Geistes mit untergelaufen, gleichsam nur als vereinsamter Vertreter desselben, Zeugnis von seiner Existenz abzulegen. Wenn somit der Durchschnitt der Leistungen ein gewissermaßen gesunder, von Pleinarismus, Symbolismus, Pointilismus und sonstigen — ismen fast freier ist, so wird man doch auch wiederum bedauern dürfen, daß in Bezug auf manche Stücke der alten Richtung, die auch besser ferngeblieben wären, der Aufnahmekommission durch feste Normen die Hände gebunden waren. Der Jury den Vorwurf der Einseitigkeit zu machen, wie vielfach geschehen, ist sicher ungerecht. Gewiß mag manches, vielleicht mit gewissen künstlerischen Qualitäten versehene Werk auf diese Weise ferngehalten sein —, doch, gehören Studien, gestellte Farbenprobleme und gesuchte technische Schwierigkeiten und Mätzchen, mehr oder minder gut gelöst, in eine öffentliche Ausstellung? Sie können für den Fachmann sowohl wie für den Dilettanten sehr interessant, anregend und belehrend sein, letzteren vielleicht sogar mehr befriedigen als manche sauber aber langweilig vorgetragene Anekdote —, das große Publikum wird allen diesen Versuchen vorläufig wohl noch lange fremd gegenüber stehen, und der Feinschmecker in der Kunst mag sie sich in den Ateliers und permanenten Kunstausstellungen aufsuchen.

Im Grunde darf also das Publikum sich mit der diesjährigen Ausstellung wohl zufrieden erklären, schon auch des äußeren Umstandes wegen, daß es sich nicht durch eine Unsumme von Bildern hindurchzuwinden hat und die ausgestellten, in guter Höhe aufgehängten Stücke mit Ruhe genießen kann. Eine freudig zu begrüßende Neuerung ist das Hineinziehen des Kunstgewerbes in den Rahmen der Ausstellung, wie das in Dresden, München u. a. O. schon stattfand, und wodurch die ganze Veranstaltung abwechselungsreicher, für Künstler und Publikum nutzbringender geworden, so daß zu hoffen ist, es werde diese Erweiterung künftig in noch ausgedehnterem Maße das Gesamtbild künstlerischen Schaffens und Wirkens erhöhen und abrunden.

Treffliche Porträte, meisterhafte Landschaften, gehaltvolle Genrebilder u. s. w. bedecken in buntem Wechsel die Wände der lichten, weiten Räume —, Geschichtsmalerei im großen Stile ist eigentlich nur einmal (Ave Maria nach dem Kampfe am Berge Isel, 1809, von Egger-Lienz in München gemalt) anzutreffen und Bilder christlicher Kunst, d. h. solche, die einen Platz in Kirchen und Kapellen zur Erbauung einer gläubigen Gemeinde auszufüllen bestimmt sind, sucht man überhaupt vergeblich. Das was auf dem Gebiete der christlichen Kunst geleistet worden ist, geht über das sogenannte religiöse Genre nicht hinaus und ist vermöge seiner kleinlichen, alltäglichen Auffassung für das Privatzimmer oder höchstens die öffentliche Galerie geschaffen.

Oben an steht als Vertreter der christlichen Kunst, wie immer, Meister v. Gebhardt in Düsseldorf, der vor wenig Wochen sein 60. Lebensjahr vollenden durfte. Sein Bild „Elias," zu dem sich des Herrn Engel in der Wüste herniederneigt, ist voll der intimen, künstlerischen Qualitäten, die man bei dem Meister von je zu bewundern Gelegenheit hatte und die hier in einem kleinen Kabinett-

stücke wieder einmal harmonisch zusammenklingen. — Sein Schüler und Nachfolger in Auffassung und Ausdrucksweise, L. Feldmann, Düsseldorf, ist mit einer glücklich aufgebauten und selbständiger als sonst vorgetragenen „Heimsuchung Mariä" vertreten, welche durch die Gefühlswärme der beiden sich begrüßenden Frauen und Charakteristik der Köpfe erfreut.

Von des Meisters gewaltigen Einfluß auf seine Schüler zeugt auch wiederum ein kleines, interessant komponiertes Bild des jungen E. Pfannschmidt. Sein „Lobgesang des Simeon" (Darstellung im Tempel) hat trotz alledem so viel eigenartiges und persönliches Empfinden, daß man dies und jenes etwas zu stark herausgearbeitete modern jüdische Element darin leicht verschmerzt; die herzliche, innere Freude der Mutter, die frohe Glaubensinnigkeit der Hanna und die überzeugende Charakteristik des Simeon im Bunde mit der koloristisch wertvollen Farbenstimmung bereiten einen hohen Genuß und stempeln das Werk zu einem kleinen glücklichen Wurf. — Mit mächtigen Stücken, die sich schließlich als lautes Getön ohne Seele erweisen, fährt F. Stuck (München) auf. Sein „Verlornes Paradies" oder besser die Vertreibung des ersten Menschenpaares ist an dieser Stelle bei seinem ersten Erscheinen in der Münchener Kunstausstellung treffend geschildert worden. Trivialeres, wie der dunkle Cherub mit dem ausgesprochen jüdischen Profile in seiner outrierten Theaterpose ist kaum je geschaffen. Es ist das Ganze eitel Hohlheit, Phrase und leeres Pathos und scheint allein des in Rubens' Manier gemalten üppigen Fleisches der Eva wegen entstanden zu sein. In einem zweiten, im Vorjahre auch in Dresden gewesenen großen Werke „Böses Gewissen" schwelgt Stuck in sich windenden, wogenden Linien der üppigen Frauenleiber, welche als Furien, schlangenumringelt mit wild entsetzten Gesichtern den Verbrecher umkreisen und vor sich her ins Wasser treiben. Wenn schon der Künstler hier treffender, wahrer schildert, wie im verlornen Paradiese, so muß er doch auch hier die Segel streichen gegenüber jener bekannten kleinen Zeichnung A. Rethel's, welche den nämlichen Gedanken in zwei Figuren, dem Verbrecher und der hinter ihm schwebenden ruhigen Gestalt der Justitia, so überaus monumental und groß schildert. In Stuck lebt neben einem hervorragend plastischen Sinn ein starkes sinnliches Element. Letzteres gewinnt nur zu leicht die Oberhand, wenn er zu Stift und Pinsel greift; er verletzt deshalb auch am wenigsten, wenn er seine bocksbeinigen Waldgesellen und Centauren in diesem Sinne schildert, wodurch sie sich wieder, nicht zu ihrem Vorteile, von denjenigen Böcklins so stark unterscheiden. Behält aber sein plastischer Sinn die Gewalt, wie in jenem vor drei Jahren hier besprochenen Kreuzigungsbilde u. a. m., so wirkt er durchaus edel und formenrein. Am vornehmsten weiß er sich jedoch in wirklichen plastischen kleinen Werken zu geben, wo er dann, ganz in den Gegenstand vertieft, geradezu klassisch werden kann, wie das seine jetzt in München und auch hier mit Recht gerühmte und bewunderte Statuette einer auf dem Pferde sitzenden „kämpfenden Amazone" überzeugend beweist. — Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu unserm Gegenstande zurück, so muß zunächst als eine eigenartige, nicht unbedeutende Leistung aus Wien das große Temperabild „Bauernmadonna" des feinsinnigen Koloristen Alex. Goltz ver-

zeichnet werden. Es ist dies ein großes Triptychon, das, in katholischem Geiste aufgefaßt, mit einer gewissen Freiheit, aber großer Liebe vorgetragen, auch als malerische Leistung ein höchst anziehendes Werk bildet. Auf dem Mittelbilde erscheint Maria als Himmelskönigin mit Mantel, Krone und Rosen geschmückt. Sie hält das Kind mit der Weltkugel auf dem Schoße und hat sich unter einem Blütenbaume in offener, abendlich durchglänzter Landschaft, gleichsam ein lebendes Muttergottesbild am Wege, niedergelassen. Wie Vesperläuten klingt es durch das Ganze, wo nun Feldarbeiter und Frauen hinzugetreten sind, um der Himmelskönigin Anbetung zu zollen. Ihr nahen auf dem linken Flügelbilde Bauernmädchen, auf dem rechten Jungen in frommer Andacht und Ehrfurcht. Das Werk ist ein festlich heiterer Farbenaccord, der ungemein stimmungsvoll und wohlthuend wirkt und das alte Thema in neuer, berechtigter Auffassung variiert. — Was wollen gegenüber dem gesunden Sinne, der uns aus genannter Leistung entgegenweht, da die beiden „Madonnen" von P. Thumann und R. Sichel, Berlin, bedeuten? Ist in dem Bilde des ersteren immerhin noch wenigstens ein Streben nach innerem Gehalt bemerkbar, das allerdings in der allgemeinen Weichheit und Süßlichkeit kaum zum Durchbruch gelangen kann, so muß man es geradezu als einen Hohn auf Gefühl und Empfindung ansehen, wenn uns Sichel sein nun schon unter allen möglichen und unmöglichen profanen Namen vorgeführtes leeres Puppengesicht auf ein mäßig gemaltes weißes Atlaskleid setzt und den ganzen dekorativ wirksamen Aufbau und die geistreichelnde Mache dann „Madonna" zu nennen sich erlaubt. Noch schwerer aber ist es verständlich, daß das große Publikum vor solch leerer Phrase Entzücken äußern kann, — ist das auch ein Zeichen der Zeit? Mit Freuden blickt man nach solch glänzender Armut auf C. Marr's (München) „Madonna", welche sich wenigstens als eine gesunde, intime, malerische Leistung, als eine Farbensymphonie giebt, und uns Maria mit dem schlummernden Kind im Schoße unter blühenden Sträuchern sitzend, von Mondenschein umflossen und von Engelchen umspielt zeigt. — Mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte befaßten sich ferner noch Gebh. Fugel und W. Volz (München), G. a. d. Ohe und A. v. Brandis (Berlin). — G. Fugel, welcher den Lesern des christlichen Kunstblattes durch manches treffliche Bild längst bekannt ist, hat auf einer mäßig großen Tafel „Christus vor dem Rat" dargestellt. Er läßt uns von erhöhtem Standpunkte aus einen Blick in den durch Lampen erhellten Gerichtssaal thun, in dessen mittlerem Rund der Herr seinen Feinden gegenübersteht, und weiß in geschickter Art die nächtliche Scene zu einer koloristisch wertvollen Leistung durchzuarbeiten. Wenn er aber doch mit der Arbeit wenig zu fesseln vermag, so liegt das offenbar, wie heut öfter anzutreffen, an dem panoramenhaften, theatermäßigen Aufbau der Komposition, welcher das Interesse zersplittert und von der Hauptperson ablenkt, trotz aller Bemühungen, dieselbe mit den angewendeten Mitteln bedeutend heraus zu arbeiten. So ist Fugel auch hier eine psychologische Vertiefung der Hauptfigur nicht geglückt und unter den Umständen auch nicht möglich gewesen. — W. Volz „Grablegung" ist als eine verfehlte Leistung zu bezeichnen, deren Hauptreiz, ein gewollter ernster Farbenaccord, zu keinem befriedigenden Abschluß gelangte. Die Hauptsache, der

getragene heilige Leib, ist unbedeutend und ohne Zweck linksseitlich in den Mittelgrund verlegt und der Blick auf einen, mit rückwärts gewendeter Fackel und verhülltem Haupte am Eingang des Grabes aufgestellten Engel gerichtet. — Der „Ostermorgen" (Maria, die den Herrn erkennt) von Ohe (Berlin) erfreut dagegen durch das ernste Streben, welches sich in der einfachen, edlen Auffassung und Ausführung der beiden Gestalten kundgiebt, wenngleich kraftvollerer Vortrag nur von Vorteil gewesen wäre und die Anordnung des Themas auf einem Breitformat nicht eben glücklich genannt werden kann. — A. v. Brandis (Berlin) hat diesmal in kleinerem Formate einen Spaziergang mehrerer Personen in biblischen Kostümen längs eines Baches unter Bäumen gemalt, eine von ihnen äußerlich als Christus herausgearbeitet und das Ganze „Und sie folgten ihm nach" genannt, ohne daß ersichtlich wäre, was Endziel und Zweck dieser Arbeit ist. — Von dem Altmeister B. Plockhorst (Berlin) sehen wir ein schlicht aufgefaßtes Bild „Freuet euch mit mir" (Luk. 15 V. 16), welches uns den Herrn mit dem Lamm auf dem Arme zeigt, der sich einem Garten nähert und von einem Jüngling und einem Mädchen freudig begrüßt wird. Es macht in seiner süßlichen, das Naturstudium nur zu sehr vernachlässigt zeigenden Ausführung den Eindruck eines kolorierten Kartons und scheint ganz darauf berechnet, in photographischen Nachbildungen genügsame Seelen zu erbauen, sonst kann es aber wenig interessieren, weil ihm alles Persönliche, Künstlerische abgeht. — Erfreulich wirkt dagegen ein Kniestück „Jesus" von Cornicelius (Hanau). Es ist eine durchaus ernste Arbeit, edel erfaßt und würdig vorgetragen und, soweit dies im Einzelbilde möglich, als gelungen zu bezeichnen. In ruhiger Haltung, die Hände vor dem Leib in einander gelegt, steht der Herr vor uns, das Auge ernst und mild fragend auf den Beschauer gerichtet. R. S.

## Die Katharinenkirche in Schw. Hall.

(Schluß.)

In den unteren Gewölbezwickeln hat der Baumeister sinnbildliche Verzierungen angebracht und zwar in der südlichen Ecke beim Turm lobsingende Vögel, andere im Neste sitzend oder an den Trauben der Rebenranken pickend, Henne mit Küchlein, umgeben von Rosenranken, dem Sinnbilde der Liebe, Bienen, als Sinnbild des nimmer müden Eifers im Sammeln der süßen Speise des göttlichen Wortes, sodann der Vogel Phönix, das Sinnbild der Auferstehung, die Taube mit den Ranken der Wasserrose in Beziehung auf die heilige Taufe, der Pelikan, der mit seinem Herzblut seine Jungen speist, umgeben von Passionsblumenranken, daneben der Kranich, das Sinnbild der Sehnsucht nach der Heimat, der Hahn mit Glockenblumen, als Sinnbild der Wachsamkeit, und zuletzt noch der Adler mit Jungen (5 Mos. 32, 11) über Eichenranken.

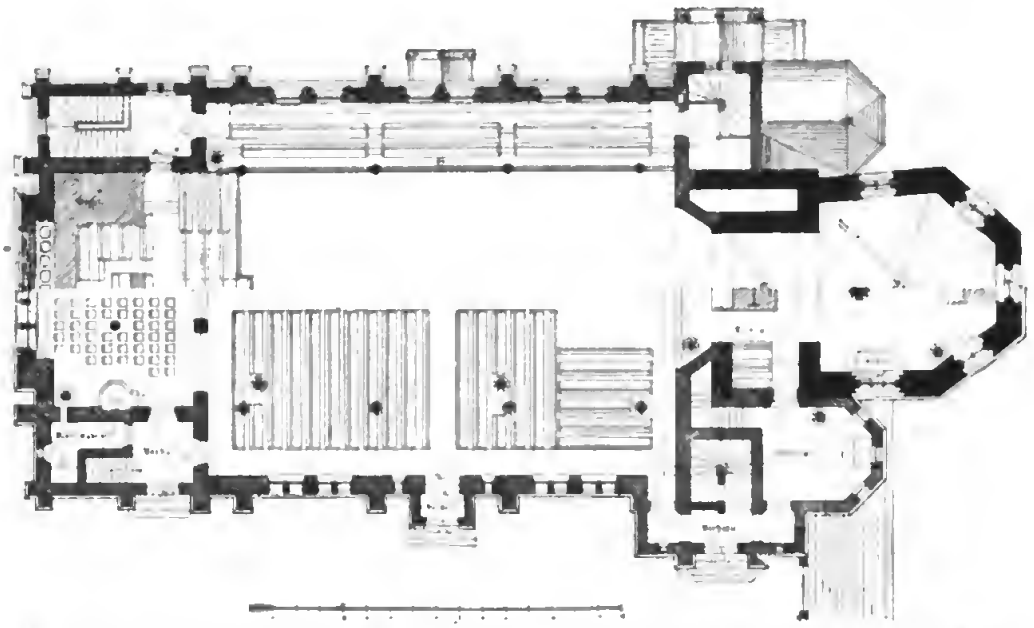
Besonders hervorragend endlich sind die alten Glasmalereien, welche in dem am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in die südliche Chorwand eingesetzten Spitzbogenfenster noch erhalten waren und nach völlig neuer Verbleiung dort wieder eingesetzt wurden. Von Jahrhunderte altem Staube gereinigt leuchten

ſie in wundervoller Klarheit und harmoniſcher Farbenpracht wie Edelſteine und geben uns recht einen Maßſtab dafür, was in der jetzt wieder ſo viel geübten Kunſt der Glasmalerei wahrhaft ſchön und für den Kirchenraum künſtleriſch wirkſam iſt. Wir ſehen an ihnen, daß ein Glasgemälde vor allem licht ſein muß, was ja ſchon in ſeiner Beſtimmung als Fenſter begründet iſt; alle ſchweren

Katharinenkirche in Schw. Hall. Blick gegen den Chor.

wie Ölfarbe wirkenden Töne und ſchwarzen Schatten ſind hier vermieden. Die Kunſt dabei iſt, die Figuren durch kräftige Schwarzlotumriſſe lebenswahr-plaſtiſch zu geſtalten, und der Kompoſition doch den teppichartigen Charakter zu wahren, durch welchen die Fenſter gleich Vorhängen raumabſchließend wirken. Man ſieht auch, wie die eigentlichen Farben, rot, grün, blau (beſonders in den Hintergründen) durch reichliche Beimiſchung von leuchtendem Silberweiß erſt recht ge-

hoben und in ihrem Farbcharakter herausgestellt werden und wie endlich Verbleiung, lichte, und eigentlich farbige Töne durch energische, großzügige Linienführung in einander wirken und sich gegenseitig zur Geltung bringen. Erhalten waren neben einer Darstellung der hl. Margaretha und Dorothea in ganzer Figur die Scene aus der Legende der hl. Katharina, wie sie mit heidnischen Philosophen disputiert, eine Darstellung des Fegefeuers und neben diesen Einzelresten von unklarer Beziehung ein Cyklus der christlichen Tugenden, dargestellt je in einer Gestalt, wie sie das entgegenstehende Laster überwindet: Mäßigkeit (Genußsucht), Keuschheit (Unzüchtigkeit), Wohlthätigkeit (Geiz), Güte (Neid), Geduld (Zornmütigkeit) und Demut (Hoffart). Die Stücke reichten nicht aus, das Fenster zu füllen; es galt daher, sie zu ergänzen und soweit möglich aus ihnen einen für eine evangelische Kirche passenden Zusammenhang herzustellen. In



Katharinenkirche in Schw. Hall. Grundriß. (Rechts vom Chor aus Empore, links zu ebener Erde.)

dem dreiteiligen Fenster wurden die Darstellungen der Tugenden in den äußeren Feldern rechts und links übereinander angebracht, in die mittlere Reihe kamen als neue Felder eine Darstellung Christi am Kreuz mit den beiden Schächern und der Inschrift: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein" und darunter die Höllenfahrt Christi, woran sich nach unten als letztes Feld das Fegefeuer (als Schilderung der Höllenqual) schließt. Über dem Gekreuzigten reiht sich nach oben an die Darstellung aus dem Leben der hl. Katharina und die beiden Heiligengestalten, endlich in den Maßwerkfeldern neu das Lamm Gottes auf dem Buch mit den sieben Siegeln und zwei Gestalten von Überwindern mit Siegespalmen in den Händen. So mag das ganze Fenster darstellen „die Erlösung, so durch Christum Jesum geschehen ist." Durch seinen Kreuzestod (Mitte des Ganzen) hilft er im Leben die Sünde überwinden (Tugenden und Laster zu beiden Seiten), erlöst er von Tod und Hölle (Höllenfahrt und Höllenqual), wirkt er den welt-

überwindenden Glauben (Katharina und die Philosophen) und eröffnet er das Paradies, wo die Überwinder vor dem Thron des Lammes stehen. Es ist der Glasmalereianstalt von Van Treeck in München hoch anzurechnen, daß sie bei diesem Werke die neuen Teile mit den alten in so edle Harmonie gesetzt hat. Dieselbe hat auch die drei östlichen Fenster des Chors mit Glasmalereien geschmückt, das mittlere zeigt den segnenden Christus mit der Inschrift: „Ich bin bei euch alle Tage", die beiden äußeren die vier Evangelisten mit ihren Attributen je in ganzer Gestalt.

Das Schiff der Kirche galt es, wie erwähnt, ganz neu zu gestalten. Der frühgotische Stil gestattete eine große Schlichtheit der Formensprache; es hebt sich dadurch die Schönheit der Verhältnisse und des Materials (Haller Sandstein) besonders hervor. Die Fenster z. B. haben kein Maßwerk; durch die Anordnung von Doppelfenstern und die Feinheit der Profilierung ist jedoch die Außenfläche der Wand vollauf genügend gegliedert und belebt, und für das Innere ist so eine Fülle von Licht gewonnen, das den ganzen Raum „zimmerhell" erleuchtet und doch dank der Verglasung mit Butzenscheiben und farbiger Einfassung keinen nüchternen Charakter trägt. Da Maßwerkfenster oben, also an der für die Beleuchtung eines weiten Raumes wichtigsten Stelle, wenig Licht durchlassen, so scheint uns die hier gewählte Anordnung für evangelische Kirchen, in denen der Besucher nicht bloß hören sondern auch lesen will, sehr beachtenswert. Große Sorgfalt ist den Zugängen gewidmet; jeder, der sich nach außen öffnet, hat einen Windfang von genügender Tiefe und besondere Beleuchtung; im Osten und im Westen sind besondere Treppenhäuser für jede Empore angebracht, welche zugleich gestatten, von der Empore in das Schiff der Kirche zu ebener Erde zu gelangen, ohne das Freie betreten zu müssen. Das Innere ist durch hölzerne Arkaden in drei Schiffe geteilt. Die ersteren schließen sich harmonisch mit den nicht zu breiten ebenfalls hölzernen Emporen und der hölzernen Decke zusammen. An den Kanten mit zarten Farbtönen gefaßt zeigen sie im übrigen wie der sonstige Einbau und das Gestühl den durch Lasierung gehobenen Holzton, der dem ganzen Raum einen heimelich ansprechenden, gut bürgerlichen Ausdruck verleiht. Die Arkaden konnten außerordentlich schlank gehalten werden, da sie einen Eisenkern enthalten; sie bilden so für die Emporenbesucher so gut wie kein Hindernis des freien Ausblicks auf die Kanzel. Diese letztere, in ähnlicher Weise wie der Altar reich geschmückt mit Serpentinsäulen, Bronceverzierungen und Lederschnittfüllungen, hat einen sehr günstigen Platz am Chorbogen erhalten. Dieser, früher erheblich niederer, wurde nach Abbruch des alten Kirchenschiffs und unter sorgfältiger Abstützung des darüber befindlichen Turmes bedeutend höher gesprengt und nach außen abgeschrägt. Die in Kämpferhöhe nötige Schlauder wurde, schön verziert, geschickt benützt, um ein altes überlebensgroßes Kruzifix in der Höhe des Chorbogens anzubringen mit der Unterschrift: „Also hat Gott die Welt geliebt" und mit der Umschrift an der Schräge: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken." So ergiebt sich (vergl. die Abbildung) ein prächtiger stimmungs- und weihevoller Einblick in den Chor und Abschluß für das Schiff. An der Westseite der Kirche befindet

sich ein besonderer Ausbau mit 4 m weiter Fensterrose, der in seinem oberen Teil die Orgel und die für einen stattlichen Sängerchor bestimmte Orgelempore, zu ebener Erde einen Konfirmandensaal enthält, der, durch Rollläden gegen das Mittelschiff abgeschlossen, an Festtagen zur Vergrößerung desselben beigezogen werden kann. Er hat zwei gesonderte Zugänge und nimmt ungefähr 120 lose Stühle auf. Die interessante Renaissance-Kanzel der alten Kirche (aus evangelischer Zeit stammend) hat hier ihre Verwendung als Rednertribüne gefunden. Der dreischiffige Kirchenraum ohne den Konfirmandensaal ist 20,20 m lang und 16 m breit und in der Mitte 14 m hoch; die drei Sitzreihen fassenden Seitenschiffe sind 10,60 m hoch. Der Schiffraum faßt samt Konfirmandensaal und den beiden Nischen neben dem Altar zusammen 1000 Sitzplätze, wovon 234 auf die Emporen entfallen. Die Orgel läßt in ihrem Aufbau die Rose der Westseite frei, in welcher inmitten reichen Zierwerks das Brustbild des Königs David mit der Harfe enthalten ist. Das Schiff der Kirche enthält als eindrucksvollen und doch schlichten figürlichen Schmuck in stilvollen Rahmen die von Kunstmaler Bauerle-Stuttgart gemalten Bildnisse von Luther, Melanchthon, Brenz und Michael Gräter, der, seit 1523 erster evangelischer Pfarrer an der Katharinenkirche, wie Brenz in Heidelberg dem Evangelium gewonnen war. Den einzelnen Ausstattungsstücken ist in stilistischer und technischer Hinsicht große Sorgfalt zugewendet; wir erwähnen die Gasbeleuchtungskörper in Schmiedeeisen, die Liedertafeln, die Stuhlung zu ebener Erde und auf der Empore, wobei die Brüstung durch die unten ausgebauchte Form die Bequemlichkeit bietet, daß der Sitzende das Bücherbrett in der Nähe hat, ohne daß die Füße zu sehr beengt sind u. s. w. Die Akustik hat sorgfältige Berücksichtigung erfahren sowohl bei der Abmessung der räumlichen Verhältnisse als der Behandlung der Wand- und Deckenflächen (vergl. die in kurzen Abständen immer wiederkehrende Querlage der sichtbar gebliebenen Deckenbalken sowie die aus akustischen Gründen zur Ausführung gebrachte Kerbung der Deckenbretter); sie ist auch thatsächlich trotz des für eine evangelische Kirche sehr tiefen alten Chores eine sehr günstige. Der Voranschlag der Gesamtbaukosten mit 247000 ℳ ist bei der Ausführung nicht erreicht worden, was besondere Hervorhebung verdient.

---

## Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungs-Gegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig.

Aus Anlaß der Tagung der IX. Allgemeinen lutherischen Konferenz fand in Braunschweig in der vorletzten Augustwoche dieses Jahres eine Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungs-Gegenstände für evangelische Kirchen statt, über welche wir unsern Lesern in der Kürze Bericht erstatten möchten. Seit langen Jahren ist dies wieder die erste derartige Ausstellung größeren Stiles. Wer noch in Erinnerung hat, welch' lebendige und fruchtbare Anregung z. B. von der mit dem Kirchentag in Stuttgart verbundenen ähnlichen Ausstellung ausgegangen ist, kann es nur bedauern, daß eine derartige Veranstaltung sich so

ſelten ermöglichen läßt. Zwar die Schwierigkeiten liegen auf der Hand. Je mehr man mit Recht in der evangeliſchen Kirche Deutſchlands zu der Erkenntnis durchdringt, daß die Kunſt im Dienſt der evangeliſchen Kirche nur dann wahre Kunſt iſt, wenn das einzelne Bildwerk, ja auch der einzelne hervorragendere Ausſtattungsgegenſtand, „Original“ iſt, d. h. in jedem einzelnen Fall von dem zuſtändigen Meiſter neu entworfen und ausgeführt wird, deſto ſchwieriger iſt es, ſolche Kunſtgegenſtände für Ausſtellungszwecke zu erlangen, denn ſie wandern, wenn fertig geſtellt, an den Ort ihrer Beſtimmung, und nur in ſeltenen Fällen können ſie von dort entliehen werden. Man muß ſich alſo zum voraus ſagen, daß eine ſolche Ausſtellung nicht im entfernteſten ein richtiges Bild von dem, was in kirchlicher Kunſt geleiſtet wird, thatſächlich giebt. Im Grunde iſt das ja bei den Kunſtausſtellungen weltlicher Art in München, Paris, Berlin u. ſ. w. auch nicht der Fall; wie manches Bild eines bedeutenden Künſtlers wandert unmittelbar in das Kabinett eines Liebhabers, ohne die öffentlichen Ausſtellungsräume zu paſſieren, und umgekehrt, wie ſtark tritt oft der Jahrmarktscharakter dieſer Ausſtellungen in die Erſcheinung, der das, was den künftigen Geſchlechtern als das künſtleriſche Angeſicht unſerer Zeit erſcheinen wird, mehr zu- als aufdeckt, davon zu ſchweigen, daß jede Ausſtellung etwas Rohes und Unvollkommenes dadurch erhält, daß ſie das einzelne Kunſtwerk nicht an dem Ort und in der Umgebung, worin es zu wirken beſtimmt iſt, vorführt, ſondern willkürlich daraus herausgeriſſen und dafür zuſammengeſtellt mit einer Reihe gleichartiger Dinge, die ſich dann in der Wirkung gegenſeitig beeinträchtigen. Solche peſſimiſtiſche Betrachtungen wollen aber das Verdienſt der Veranſtalter der Braunſchweiger Ausſtellung keineswegs verkleinern; ganz im Gegenteil möchten wir ihnen auch im Namen des chriſtlichen Kunſtblattes recht herzlich danken für die Mühe, die ſie auf ſich genommen und die von einem ſchönen Gelingen begleitet war. Wir hegen den dringenden Wunſch, daß es in regelmäßigen Zwiſchenräumen gelingen möchte — und wäre es auch nur alle fünf oder zehn Jahre — ſolche Ausſtellungen abzuhalten. Wir zweifeln nicht, daß ſie ein mächtiges Mittel werden könnten, über das Kirchlich-Würdige Aufklärung zu verbreiten, in manchen Fragen der Kirchenausſtattung neue Löſungen anzuregen und tüchtige Künſtler und Kunſtwerkſtätten in den Kreiſen, auf die es ankommt, bekannt zu machen. Freilich würde es ſich empfehlen, die Dauer ſolcher Ausſtellungen etwas länger zu bemeſſen, als es in Braunſchweig — wohl aus guten Gründen — thunlich ſchien. Wegen weniger Tage wird man ausführende Künſtler nur ſchwer bewegen können, ihre Werke einzuſenden. So war's denn auch in Braunſchweig. Man konnte in den Sälen der Ausſtellung nicht ahnen, daß wir uns in einem kirchenbauenden Zeitalter befinden von einer Produktivität, wie ſie die Welt ſeit dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunders nicht mehr geſehen. Sehr ſpärlich hatten ſich die entwerfenden Architekten eingeſtellt. Das war zu bedauern, obgleich allerdings die Betrachtung von ausgeſtellten Bauplänen nicht jedermanns Sache iſt und für das Bekanntwerden der Neubauten und „Konkurrenzen“ eine Reihe Fachorgane ſich zu ſorgen bemühen. Wir würden uns trotzdem von einer planmäßig zuſammengebrachten Ausſtellung, welche die einzelnen auf dem Gebiet

des Kirchenbaues in Deutschland neuerdings hervorgetretenen Bauschulen und -typen im Zusammenhang vor Augen stellte, eine wesentliche Förderung der Klarheit über das versprechen, was bei evangelischen Kirchen für Ausführung und auch für Programmentwurf wirklich praktisch und empfehlenswert ist.

Auch die Malerei war nur durch einige Meister vertreten. Friedrich Koch in Hannover hat acht Entwürfe zu Wandgemälden für die Kirche in Willershausen und den Karton zu einem Wandgemälde in der Leichenhalle des Friederikenstifts zu Hannover ausgestellt. Wir wagen kein Urteil über diese flüchtigen Bleistiftentwürfe, ohne die ausgeführten Gemälde gesehen zu haben; können aber die Befürchtung nicht unterdrücken, daß hier nach einem falschen Prinzipe gearbeitet wird. Für unsere Kirchen empfiehlt sich, wo es sich nicht um Anbringung großer selbständiger Ölbilder auf Leinwand, sondern um Arbeiten mit mehr dekorativer Bestimmung handelt, entschieden der Anschluß an die Technik der gotischen Zeit, welche in kräftigem und doch fein empfundenem Umriß die Gestalten auf die Fläche hinschrieb, ohne durch zuviel Modellierung die dekorative Wirkung aufzuheben und sich dem Staffeleibild zu nähern. Mehr scheint die richtige Technik auf dem in so großem Umfang geübten Gebiete der Glasmalerei durchgedrungen zu sein. Zwar fehlte Süddeutschland (Frankfurt, München, Freiburg), was ausgeführte Arbeiten betrifft, und auch aus Norddeutschland waren nur drei wenig hervorragende Glasgemälde zur Ausstellung gelangt (Ferdinand Müller, Hofglasmaler in Quedlinburg: Fenster für die Dankeskirche in Holtenau; Theodor Prüfer — Berlin: Nachbildung von Raffaels Transfiguration; C. L. Türcke — königl. Hofglasmalerei in Zittau: Christi Geburt); aber an Entwürfen war Nord- und Süddeutschland mit sehr charakteristischen Proben vertreten. Wir denken dabei besonders an die Skizzen von Lauterbach und Schröder in Hannover einer- und an die Entwürfe von Kunstmaler R. Yelin in Stuttgart andererseits. Die ersteren führen eine ganze Reihe Entwürfe vor, z. B. für die neue lutherische Kirche in Kassel (im Chor Geburt Christi, im Querschiff David und Jesaias), für die Klosterkirche in Hannover einen ganzen Cyklus, ebenso für die Johanniskirche in Harburg. Nicht zu verkennen ist die künstlerische Begabung, die aus diesen Entwürfen spricht. Der alte, strenge Stil ist hier mit vollständiger Freiheit gehandhabt, schwierige Kompositionsfragen, wie die Anbringung einer Kreuzigung und einer Taufe Christi in einem zweiteiligen Fenster sind mit Sicherheit gelöst, der Flächencharakter der Glasgemälde ist bei voller Lebendigkeit der Komposition gewahrt, die Farbenstimmung satt und wohl abgewogen, strenger Archaismus und modernstes Empfinden sind hier eng verschwistert, der entwerfende Künstler ist offenbar bei den englischen Praeraffaeliten in die Schule gegangen. Ganz anders R. Yelin in seinen Entwürfen zu Glasgemälden für die Garnison- und Johanniskirche in Stuttgart (Auferweckung des Töchterleins des Jairus, Märtyrer, Palmen vor dem Throne des Lammes niederlegend). Auch hier ist individuelles Empfinden und Stimmung in hohem Maße vorhanden, aber in der Komposition herrscht die edle große Linie und schöne Durchbildung der Motive, wie sie Pfannschmidt in Berlin, Neher in Stuttgart, Steinle in Frankfurt gepflegt haben; freilich zeigen seine Figuren mehr Plastik, seine Kompositionen

mehr Raumsinn als diejenigen jener letzten großen Kartonzeichner Deutschlands, auch die Köpfe sind realistischer, der Ausdruck ist prägnanter, vielleicht das Ganze der Komposition weniger abgewogen und hoheitsvoll, aber wo dieser Künstler seine geistige Heimat hat, das ist dennoch unverkennbar, nämlich in der Anschauungsweise der großen deutschen Kunst, monumentalen und religiösen Charakters, der letzten Generationen. Wir verkennen nicht, daß sich mit jener ersteren, an englische Vorbilder sich anlehnenden Kunstweise sehr stimmungsvolle Kunsträume herstellen lassen, aber jene Gestalten selbst werden doch stets für uns etwas Fremdartiges und Befremdliches behalten. Das tritt deutlich zu Tage in dem einen Felde Lauterbach'scher Komposition, in welchem auch Luther und Melanchthon sich dieser archaischen Formengebung bequemen mußten. Auch bei sehr sorgfältiger Ausführung wird eine solche Stilisierung die Reformatoren dem Verständnis und der Liebe des Volkes sicherlich nicht näher bringen, und wir fürchten dasselbe ist bei den Gestalten der hl. Geschichte bei dieser Behandlung der Fall. Ganz anders stellt doch eine künstlerische Art wie die Yelins, Gestalten und Vorgänge als uns nahe liegend und verständlich und doch einer höheren Welt angehörig vor Augen. Erbaulich im wahren Sinn, d. h. nicht eine allgemeine ästhetisch-religiöse Stimmung erweckend, sondern durch lebendige Anschauung und Erfahrung der großen Thaten Gottes das einzelne Gemeindeglied eingliedernd in den großen lebendigen Bau von Gott erbaut, der da ist eine Behausung Gottes im Geist, wirkt die Kunst doch nur in dem Maß, als sie die Gestalten und Geschichten der Bibel unserer Anschauung und unserem Verständnis wirklich näher bringt. Wir heben noch hervor, daß in Yelins Arbeiten erfreulicher Weise alles Süßliche fehlt, daß sich in ihnen vielmehr eine Fortentwicklung des Künstlers zu ernster männlicher Reife ankündigt.

Erheblich reicher war das Gebiet der Wand- und Deckenmalerei durch Entwürfe und Skizzen vertreten. Unverkennbar ist der Fortschritt auf diesem Gebiet in den letzten zehn und zwanzig Jahren; wir erwähnen nur zwei Punkte, die Wahl des Maßstabes und des Farbtons.

Unglaublich sind ja die Mißgriffe, die in ersterer Hinsicht noch bis vor kurzem gemacht wurden. Da konnte man Ornamente und Kompositionen sehen, sorgfältig nach alten Vorbildern kopiert, aber um das Drei- und Viersache zu groß im Verhältnis zu dem damit geschmückten Architekturteil; ein andermal geriet die Dekoration im Maßstab zu klein im Verhältnis zu der Gesamtheit des Raumes und konnte deshalb nicht anders als kleinlich wirken, der Farbton war oft unerträglich flau und fad, weil orientiert an durch Übertünchung völlig abgeblaßten alten Vorbildern. Es ist ohne Zweifel ein Verdienst, namentlich der neuen Berliner Kirchenbauten, in beiderlei Hinsicht Wandel geschafft zu haben. Gerade Braunschweig hat hiebei durch seinen Meister Quensen (Hofdekorationsmaler) ja wesentlich mitgewirkt. Er hat ausgestellt Entwürfe zur Gewölbemalerei in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, in der Gnadenkirche, in der Immanuelkirche zu Berlin, ferner aus Kirchen in Braunschweig, Duttenstedt, Seesen, Kneitlingen und anderen; von ihm in Verbindung mit Dekorationsmaler Curdt rühren her die von der herzoglichen Baudirektion zu Braunschweig aus-

geſtellten Aufnahmen der Wandmalereien aus dem Dome zu Braunſchweig. Namentlich in der Farbengebung der Architekturglieder des gotiſchen Stils haben wir hier einen erfreulichen Fortſchritt zu verzeichnen. Die kahle Nüchternheit oder flaue Verblaſenheit der Farbengebung iſt hier vermieden, ohne in katholiſche Buntheit oder Süßlichkeit zu verfallen. Freilich können wir nicht verhehlen, daß uns im Figürlichen der Anſchluß an die Formengebung des Mittelalters bei den neuen Entwürfen gerade in den Berliner Kirchen vielfach zu weit zu gehen ſcheint. Anſchluß an die Technik der alten Zeit halten auch wir für geboten, aber man darf doch nicht vergeſſen, daß jene gequälte Art der Zeichnung in Anatomie und Faltenwurf vom Mittelalter nicht deshalb beliebt wurde, weil man ſie für beſonders ſchön gehalten hätte, ſondern weil ſie der damaligen Stufe des künſtleriſchen Könnens entſprach. Die Aufgabe wird eben ſein, dieſelbe Wirkung ohne ſtiliſtiſche Sklaverei zu erreichen. Luther hat doch die hl. Schrift nicht darum in das Deutſche ſeiner Zeit überſetzt, daß die evangeliſche Kirche ihren Gliedern die heiligen Geſtalten in der Formenſprache des elften Jahrhunderts vor Augen führe. In den zahlreichen Wandmalereien des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in lutheriſchen Kirchen iſt oberſter Grundſatz die Verſtändlichkeit, und es herrſcht darum darin der Stil der Zeit. Selbſtverſtändlich reden wir nicht der Stilloſigkeit das Wort; aber was die evangeliſche Gemeinde an Wänden und Decken der Kirchen dargeſtellt ſieht, das muß auch heute für ſie verſtändlich ſein, verſtändlich dem Inhalt und der Formenſprache nach. (Schluß folgt.)

---

## Chronik.

Das germaniſche Nationalmuſeum hat jüngſt **drei Originalzeichnungen** von Albrecht Dürer erworben, welche Studien zu deſſen großem Gemälde Kaiſer Karls des Großen ſind, das ſich in der Galerie des germaniſchen Muſeums befindet. Die Bilder Kaiſer Karls des Großen und Kaiſer Sigismunds malte Dürer im Auftrage des Nürnberger Rats für die Heiligtumskammer in dem Hauſe am Markte, von welchem aus dem Volke die Reichskleinodien gezeigt wurden. Mit welcher Gewiſſenhaftigkeit der große Künſtler verfuhr, verraten dieſe Federzeichnungen, welche, farbig laviert, die Krone, das Schwert und den Reichsapfel wiedergeben. Namentlich die Darſtellung der deutſchen Kaiſerkrone iſt ſorgfältig ausgeführt und von großer Farbenfriſche, doch ſind aus dem mittelalterlichen Adler vom Knaufe des Schwertes ein echt Dürerſcher Adler und aus den Engeln der byzantiniſchen Emails der Krone treffliche Dürerſche Engel geworden. Dürer hat dieſe Zeichnungen nach den Originalen wohl in der Heiliggeiſtkirche, in welcher die Reichskleinodien aufbewahrt wurden, gefertigt und ſie, wie eine Inſchrift auf der Zeichnung des Schwertes beſagt, zuſammengerollt und mit einem Faden gebunden, nach Hauſe getragen. Eine weitere Zeichnung, welche zu dieſer Serie gehört und den Krönungsornat darſtellt, befindet ſich in der Albertina zu Wien.

---

**Inhalt:** Eine Säkularerinnerung. Mit Abbildung. — Große Berliner Kunſtausſtellung. I. Von R. S. — Die Katharinenkirche in Schw. Hall. Mit zwei Abbildungen. (Schluß.) — Ausſtellung kirchlicher Kunſt- und Ausſtattungs-Gegenſtände für evangeliſche Kirchen, in Braunſchweig. — Chronik.

---

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Oktober 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 10.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Große Berliner Kunstausstellung.

II.

In weit regerer Weise als die Maler haben sich die Bildhauer mit Vorwürfen aus dem Gebiete der christlichen Kunst beschäftigt und — im allgemeinen wenigstens — auch mit mehr Glück. Wenn, wie des öftern zu beobachten, der Bildhauer nicht so leicht wie der Maler in genrehafte Auffassung der Stoffe aus der heiligen Geschichte verfällt, so ist daran wohl die konkretere Form seines Bildungsmaterials, die greifbare Erscheinung, die seine in Thon, Stein oder Bronze verwirklichten Gedanken annehmen, nicht zum kleinsten Teile schuld; sie mögen ihn um so leichter vor jener Verirrung schützen, wie sie ihn auch gewissermaßen zwingen, bei aller Realistik im einzelnen doch das Hauptgewicht auf die charakteristische, von der Umgebung losgelöste Gesamtwirkung des Linienflusses der Figur, der Gruppe zu legen.

Aus der Reihe der Einzelstatuen und Gruppen des ersten Menschenpaares, welche sich in den seltensten Fällen als etwas mehr denn Aktstudien geben, mögen hier zunächst zwei genannt werden, welche, tiefer beseelt, dem Beschauer auch etwas zu sagen wissen. W. Jacobi, Berlin, hat in seiner lebensgroßen Gruppe „Verlornes Paradies" das dumpfe Hinbrüten und zage Dreinschauen in die düstere Zukunft im Adam mit Glück zu schildern verstanden. — Besonders aber hat der unlängst verstorbene Nic. Geiger, Berlin, in einer kleinen vortrefflichen Bronzegruppe „Nach dem Sündenfall" die tiefe Zerknirschung und Reue der beiden Menschen darzustellen verstanden und sich dabei als Meister im Aufbau und in der Durcharbeitung des Ganzen bewiesen. — G. Eberlein, Berlin, hat sich für fünf Arbeiten den Stoff ebenfalls aus der Schöpfungsgeschichte geholt und denselben in vier kleinen in Bronze ausgeführten Gruppen und in einer über Lebensgröße in Gips aufgebauten Gruppe durchgebildet. In den kleinen Gruppen schildert er uns „Adam und Eva", „Nach dem Sündenfalle", „Adam mit Abels Leiche" und „Adam und Eva am Ende ihres Lebens". — Diesen vier Werken wird man nur bedingungsweise Existenzberechtigung zuerkennen dürfen. Selbst in der ersten Gruppe, bei welcher der Meister noch mit glücklichster Hand schuf, will es uns nicht besonders würdig erscheinen, daß Adam beim ersten Erblicken der Eva unter Fußfall verlangend die Arme nach der sich ihm Zuneigenden, ihm in die Arme Fallenden ausstreckt. — Unglaublich roh in der Auffassung und Wiedergabe erscheint dann in dem „Sündenfall" der breitspurig dastehende Adam mit den schlaff am Körper herabhängenden Armen und dem wüsten Gesichtsausdruck; er gleicht mehr einem vertierten Mordbrenner bei seinem niedergeschlagenen Opfer denn einem „Ebenbilde Gottes", während die ihm zu Füßen zusammengesunkene Eva, bei mancherlei körperlichen Unschönheiten, doch wieder glücklicher erfunden ist. — In der dritten Gruppe sehen wir einen unter schwerer Arbeit herunter gekommenen Menschen, einen in Leichenstarre befindlichen toten Jüngling quer über beide Schultern gelegt tragen, in der Art, wie Fleischer etwa ein totes Schlachttier vom Wagen heben. — In dem vierten Werke endlich schildert er mit widerlichster Naturalistik einen herunter gekommenen, gebrechlichen alten Mann, welcher mit fast blödsinnig dreinschauender Miene neben einem von Gram, Kummer und Entbehrungen aller Art abgezehrten alten Weibe ermattet sich auf einen Fels niedergesetzt hat, und welche beide ins Leere stieren. — Eberlein hat hier offenbar der modernen Auffassung des Menschen in Litteratur und Kunst seinen Tribut entrichtet und uns dementsprechend den in drückender Not und in rohen Leidenschaften verkommenen Vertreter des Menschengeschlechtes vor Augen gestellt, und das alles noch dazu in einer ekelhaften, patzigen und wüsten Technik, die sich nur in dem Körper der Eva etwas zurückhaltender und gemilderter ausweist, ohne sich auch hier von der reinen Wiedergabe eines wenig schönen Modells zu entfernen. — Mit der großen Gruppe „Gott Vater haucht Adam den Odem ein" versöhnt uns Eberlein wieder. Hier zeigt er sich denn doch als Meister des wirksamen Aufbaues und der künstlerischen Formensprache, als welcher er sonst bewundert wird. Es war von ihm ein kühnes Wagnis mit dem gewaltigen Werk des großen Michelangelo gewissermaßen in Konkurrenz

zu treten und, man mag mit der Anerkennung des hier Geleisteten auch noch so weit gehen, es fällt die an sich treffliche Arbeit nur zu sehr ab gegenüber jener einzigen, machtvollen Schöpfung des großen Florentiners in der Sixtina, den das malerische Element des Vorwurfs sicher auch von einer plastischen Ausführung desselben zurück gehalten hat.

Es ist Eberlein in seiner reliefartig wirkenden, in herrlichem, malerischem Linienfluß aufgebauten Gruppe nicht gelungen, das überzeugend auszudrücken, was er beabsichtigte. Man gewinnt nicht die Überzeugung, daß der würdige Alte, welcher, auf einem Fels sitzend, sich über den an seiner Seite mehr hängend als stehend anlehnenden schönen Jüngling beugt und ihn küßt, diesem zugleich das Leben giebt. Zwar ist mit großer Kunst und Beobachtung in dem leichten Angespanntsein der Muskulatur des Jünglingskörpers, in den leicht erhobenen Armen u. s. w., das ihn durchrieselnde Leben darzustellen versucht, aber es steht der Auffassung nichts im Wege, daß mit eben diesem Kuß ebenso wahr geschildert ist, wie der Tod ein blühendes Leben vernichtet. Ja, nur durch Hinzufügung einer Hippe oder Sense wäre aus der Gruppe ohne weiteres eine im Geiste des Rokoko erfundene Arbeit dieses Inhalts erhältlich. Immerhin besitzt aber die Arbeit so viel des Erfreulichen und steht sie den kleinen Gruppen gegenüber durch den Adel der Formen, Feinheit der Auffassung und Schönheit der Durchbildung so hoch, daß sie einen wahren künstlerischen Genuß gewährt. — Der oben schon erwähnte R. Geiger ist mit einer großen Anzahl seiner Werke vertreten, welche im stande sind uns ein Gesamtbild seines Strebens und Schaffens zu geben und die Vielseitigkeit seines Talentes zu offenbaren. Sie zeigen ihn als einen ebenso sicheren Darsteller der reinen Natur, der keuschen Unschuld und Naivität, wie hoher idealer Gedanken und Formen. Unter seinen hier noch zu erwähnenden Werken mag zunächst das Modell für das Giebelfeld der hiesigen katholischen St. Hedwigskirche genannt werden. In reicher Figurenfülle die „Anbetung der Könige" darstellend, schildert es den Stoff in malerisch behandelter, klarer, festlich heiterer Komposition und frühitalischer Anmut. — Ganz im Geiste des Sansovino ist auch seine etwas unter Lebensgröße gehaltene, liebevoll in Holz geschnitzte, von Anmut umflossene „Madonna mit dem Kinde" gehalten. — Von dem im ersten Teil genannten Maler G. Fugel, München, ist eine kleine Gruppe „Moses, Aron und Hur während der Schlacht gegen die Amalekiter" gearbeitet. Die Komposition ist malerisch wirksam aufgebaut, die Ausführung besonders im Beiwerk etwas kleinlich, das Ganze aber eine höchst achtenswerte Arbeit. — Von dem verstorbenen M. Lock, Berlin, ist neben einer großen, schon einmal ausgestellt gewesenen und hier besprochenen Gruppe eine kleine Christusstatuette mit dem Titel: „Kommet her zu mir" zu sehen, welche aber als ziemlich unbedeutend, in Haltung und Gebärde verfehlt bezeichnet werden muß. — Von M. Kruse, Berlin, sehen wir unter der Aufschrift „Schweißtuch der hl. Veronika" eine etwas über Lebensgröße in Holz geschnitzte, mit Kopftuch und Mantel drapierte und dunkel bemalte Engelsfigur, welche ein großes Kreuz an den Querarmen gefaßt vor sich hält, auf welches das in Marmor gemeißelte „Schweißtuch" mit dem nach Art der Diaphanien ausgeführte Antlitz

des Herrn angeheftet ist. Damit nun das Leidensgesicht plastisch erscheinen und zur Wirkung kommen kann, ist unschönerweise in die tragende Gestalt von hinten her ein Fensterchen eingemeißelt, durch welches Tageslicht oder eventuell farbiges, elektrisches Glühlicht scheinen und den beabsichtigten Effekt vollenden kann. Beim Betrachten dieses Machwerks weiß man wirklich nicht, was man über einen so plumpen Theatercoup denken und sagen soll. Die Kunst ist hierin zu einem Kunststückchen verzerrt, das eher dazu bestimmt zu sein scheint in einer Schaubude eine gedankenlose, blöd gaffende Menge zu entzücken, als hier, umgeben von den Zeugen reichen, echten Kunstschaffens, Zeugnis abzulegen von dem unfeinen Sinne und der geistigen Armut seines Urhebers. Schon in der vorjährigen Ausstellung hatte Kruse einen hier mit Stillschweigen übergangenen Versuch gemacht, mit der Marmordiaphanie allein auf die Menge zu wirken, wozu ihm die damalige Ausstellungsjury durch Abtretung eines kleinen, verdunkelten Kabinetts mit elektrischem farbigem Wechsellicht in weitestem Entgegenkommen behilflich war, und mehr wie einmal, ja leider nur zu oft konnte man mit Ingrimm wahrnehmen, wie kindliche Gemüter, von solcher Spielerei geblendet, dieselbe für wahre Kunst hinnahmen. Es ist schade, daß dem Gegenstande hier solch breiter Raum gewidmet werden mußte, doch sollte diese Verirrung als solche einmal hier gebührend niedriger gehängt werden. — Eine gediegene, ernste große Arbeit hat O. Lang, München, in einem reliefartig wirkenden, wohl für eine Nische bestimmten Rundbilde „Consummatum est“ geliefert. Der lang hingestreckte Leichnam des Herrn, an dessen Häupten ein Engel mit halbgeöffneten Flügeln sitzt und einen Kuß auf die heilige Stirn drückt, ist mit viel Empfinden und tüchtiger Modellierung, die sich eben so geschickt von oberflächlicher Naturalistik als von Eklekticismus entfernt halten, vorgetragen, so daß der Gesamteindruck ein edler, ruhiger und weihevoller ist. — H. Hidding und S. Vordermayer, Berlin, haben beide Reliefs größten Hochformates, wie etwa zur Einlassung in die Altarwand einer Kirche, geschaffen. Ersterer nennt sein Werk „Madonna mit Engeln“ und zeigt uns die auf der Mondsichel stehende Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Arme, von erwachsenen Engelfiguren umschwebt, welche die Krone über Maria's Haupt haltend, sich mit Rosenkranz, Missale und Musikinstrumenten beschäftigen, das Weihrauchfaß schwingen, dem Kinde die Hand küssen und in seligem Reigen Maria umspielen. Es ist eine achtenswerte, liebenswürdige Arbeit in malerisch behandeltem Flachrelief gehalten und wohl wert ein katholisches Gotteshaus zu schmücken. — Nicht ganz so glücklich war Vordermayer in der Ausarbeitung seines Vorwurfs „Es ist vollbracht“. Wie jenes schließt auch dieses Relief oben im Rundbogen und zeigt inmitten in starker Herausarbeitung den am hohen Kreuze hängenden heiligen Leib mit nach oben gerichtetem Antlitz; etwas schwächer reliefiert sind die beiden rechts und links befindlichen Kreuze mit den Schächern, und unten, in fast völliger Rundung, sehen wir die zusammengebrochene Mutter Jesu, eine der Marien und den die Mutter stützenden, nach oben blickenden Johannes. Die Schwierigkeiten in der Behandlung eines Hochreliefs mit größerer Figurenzahl zwangen wohl den Künstler zu der etwas leeren, die Fläche nicht beherrschenden

Anordnung, wie sich auch überhaupt ein Mangel an seelischer Belebung und künstlerischer Durchführung bemerkbar macht und verbunden mit dekorativer Mache das große Werk leider recht klein erscheinen lassen. — Als ein ebenso feinsinniger, wie technisch hochbegabter Künstler tritt uns G. Busch, München, mit vier, vorzüglich in Holz geschnitzten Arbeiten entgegen. Seine beiden Statuetten „Caritas" und „Meditation" sind ausnehmend tüchtige Arbeiten, welche in ihrer dunklen Beize wohlthuend wirken. Prächtig ist sein kleiner, leicht farbig getönter Knabenkopf „Ad astra", mit dem unschuldigen, frommen, nach oben gerichteten Blick; lieblich zugleich und edel wirkt er mit seinem größeren, in reicher gotischer Umrahmung dreiteilig gestalteten Werke „Marienfänger". Es zeigt uns inmitten unter einem von Säulchen getragenen Baldachin die thronende Maria mit dem Kinde, welcher sich rechts und links fügende und musizierende Engel nahen. Die vielen, edel gehaltenen Rundfiguren sind eben so wie das Mittelbild mit formengewandter Hand und zartem Sinne dargestellt und gewähren einen hohen reinen Genuß. R. S.

---

## Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungs-Gegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig.

(Fortsetzung.)

Viel mehr als die dekorative Malerei erfüllt diese Forderung, was an dekorativer Plastik ausgestellt war; auch hier verfügt Braunschweig selbst über hervorragende künstlerische Kräfte in den beiden Hofbildhauern Wilh. Bayern und W. Sagebiel. Altäre, Kanzeln, Kruzifixe, Kreuzigungsgruppen, Triumphkreuze, Reliefs, besonders für Kirchen in Berlin (Kaiser Wilhelmskirche, Simeonkirche, Garnisonkirche, Auferstehungkirche, Immanuelkirche, Gnadenkirche), Braunschweig, Duttenstedt, Groß-Winnigstedt, Söhlde, Jerxheim, Graudenz, Halle i. Br., Groß-Rhüden, Bevern u. s. w. zeugen ebenso von der Tüchtigkeit wie von dem weiten Absatzgebiet dieses Braunschweiger Kunsthandwerks. Die Entwürfe stammen von hervorragenden Architekten, besonders auch von dem künstlerischen Leiter der Ausstellung selbst, Bau- und Regierungsrat Pfeifer. Erwähnen wollen wir, daß in einem Fall auch versucht wurde, die Holzbrandtechnik für kirchliche Ausstattungsgegenstände zu verwerten (Altar für die Kirche in Duttenstedt). Wir sind durchaus der Ansicht, daß es gestattet sein muß, auch neue Techniken auf dem Gebiete der christlichen Kunst anzuwenden, glauben aber allerdings, daß beim Holzbrand besondere Vorsicht nötig ist, weil bei ihm die Nachahmung kirchenfreundlicher Dilettanten gefährlich werden könnte, und auch weil die Art seiner Formengebung immer etwas Rohes behält. Die Wirkung eines tiefen und satten Kerbschnittes, bei dem Licht und Schatten mitspricht, scheint uns für die Flächenverzierung weit vorzuziehen. Aufgefallen ist uns auch die verhältnismäßig kleine Bildung des Körpers Christi in den Fällen, in welchen ein holzgeschnitztes Kruzifix den Altaraufsatz krönt. Es entspricht dies gewiß den Vorbildern aus romanischer Zeit, aber schon die gotische mit ihrer subjektiv wärmeren

Frömmigkeit hat das Bedürfnis empfunden, den Leib des Herrn, der sich für uns geopfert, der Gemeinde größer vor Augen zu stellen. Für die evangelische Auffassung muß doch wohl die Gestalt des Herrn, wo sie dargestellt wird, schon durch ihre Größe sich aus der Umgebung herausheben und sich Augen und Gedanken des Beschauers eindrücken. Wir wollen nicht sagen, daß jene Darstellung des Kruzifixus im Anschluß an romanische Vorbilder unevangelisch sei, aber dem Empfinden und Verlangen der evangelischen Gemeinde kommt sie weniger entgegen.

Interessant waren die reichhaltigen Ausstellungen zweier bedeutender Firmen für Wand- und Fußbodendekoration: der deutschen Glasmosaikgesellschaft Puhl & Wagner in Rixdorf und der Dortmunder Mosaikfabrik von Rudolf Leistner in Dortmund. Es ist keine Frage, daß, wo die Mittel vorhanden sind, mit diesen Techniken sich Bilder von ausgezeichneter Wirkung und nahezu unverwüstlicher Haltbarkeit erzielen lassen. Beide Fabriken stellen ihr Mosaik her aus Stückchen, welche je besonders gebrochen und geschlagen, in ihren scharfen und doch nicht mechanisch wirkenden Umrissen die Wiedergabe auch eines fein ausgeführten Originales gestatten, wenn auch die Technik selbst, wie die Wirkung auf größere Entfernung, welche sie erstrebt, von selbst auf kräftige Konturierung hinweist. Die Rixdorfer Fabrik stellt ihre Würfel aus Glasflüssen her, welche eine ungemein reiche Farbenskala aufweisen; besonders zu erwähnen ist das Goldmosaik, bei dem das Goldplättchen mit einer Glasschicht überfangen und also vor äußerer Einwirkung geschützt ist. Wie großartig sich die Figuren von solchem Goldmosaikhintergrund abheben, ist jedem, der S. Marco in Venedig gesehen, bekannt. In diesem Glasmosaik ist ein Material gegeben, das nicht nur für die Innendekoration, bei Gewölben die mächtigste Leuchtwirkung ermöglicht, sondern das auch für das Äußere von Kirchen, z. B. bei Portal-Lünetten sich vorzüglich eignet, da es den Witterungseinflüssen mehr wie jede andere Verzierung widersteht.

Mosaik aus der Dortmunder Mosaikfabrik.

Auch die Glasmosaikanstalt von Wilhelm Wiegmann in Berlin hat ein Mosaikbild aus der Vorhalle der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin ausgestellt. Die Dortmunder Mosaikfabrik arbeitet außer in Glas- und Marmormosaik besonders in Thonmosaik, welches ähnlich hergestellt wird wie das Glasmosaik, nämlich so, daß verschieden gefärbter und glashart gebrannter Thon in kleine Stückchen gebrochen und aus diesen in ihrem rohen Zustand, also ohne Glasur und mit derselben Ungleichmäßigkeit des Umrisses und der Oberfläche, wie bei der Glastechnik, das Mosaik zusammengesetzt wird. Das Material ist härter als Marmor-, stumpfer und satter in den Farben als Glasmosaik und in der That das Ideal eines Bodenbelags, das denn, wie die ausgestellten Proben zeigen,

bei den großen monumentalen Unternehmungen der Gegenwart (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin u. ſ. w.) reichlich ſeine Verwendung findet. Wo es die Mittel geſtatten, iſt dieſe Technik auch für evangeliſche Kirchen zur Schmückung des Altarvorplatzes, der Vorhallen u. ſ. w. ſehr zu empfehlen; es verbindet unbegrenzte Haltbarkeit mit Gehſicherheit (keine glatte Oberfläche), geſtattet nach Wunſch einfache oder reiche künſtleriſche Geſtaltung des Entwurfs, erlaubt großzügige Linienführung im Gegenſatz zu den gleichgemuſterten kleinen Thonplättchen, und läßt dem Architekten zu individuell künſtleriſcher Geſtaltung Raum, da jedes Muſter nach beſonderem Entwurf gelegt werden kann.

Am reichſten war die Ausſtellung beſchickt aus dem Gebiete der Paramentenſtickerei. Zwar war auch hier keineswegs ein vollſtändiger Überblick über die Arbeitsweiſen der verſchiedenen deutſch-evangeliſchen Landeskirchen geboten; ſo fehlte z. B. Bayern mit Neuendettelsau gänzlich; immerhin war erſichtlich, wie viel auf dieſem Gebiet ſeit dem Auftreten Becks und Meurers geleiſtet wird. Hervorragend waren die Arbeiten der Paramenten- und chriſtlichen Kunſtvereine. Sie pflegen alle die Paramentenkunſt im Anſchluß an die beſten Vorbilder der alten Zeit. Doch zeigt ſich bei jedem Verein individuelle Eigenart, und nirgends ſtieß uns bei ihnen etwas auf, was einen unevangeliſchen Eindruck gemacht hätte. Gleich hoch ſtehen nach unſerem Gefühl die Leiſtungen des mecklenburgiſchen und des niederſächſiſchen Paramentenvereins, der Paramentenſtickerei des Henriettenſtifts in Hannover und des Diakoniſſenhauſes in Dresden, ſowie endlich die vom Vereine für chriſtliche Kunſt in der evangeliſchen Kirche Württembergs ausgeſtellten Arbeiten. Ganz in den Bahnen Becks in Herrnhut gehen einher die Mecklenburger und Dresdener Stickereien, und es iſt nicht zu leugnen, daß Beck an bibliſcher Gedankentiefe des Entwurfs, an Adel der Linienführung und an Vornehmheit der künſtleriſchen Darſtellung bis heute unübertroffen, ja unerreicht daſteht. Es iſt eine ganz eigene Verbindung des tiefſten Gewurzeltſeins in der Fülle der bibliſchen Heilsgedanken mit einer eigentümlichen auf das ſymboliſch Andeutende gerichteten, künſtleriſchen Phantaſie, die Beck ſeine Bedeutung in der evangeliſch-kirchlichen Kunſtgeſchichte giebt. Wie aus einem reichen, unerſchöpflichen Born fließen ihm bei der ſinnenden Betrachtung einer bibliſchen Heilsthatſache die Beziehungen zu, die ſie mit anderen Heilsthatſachen und Geſtalten verbinden, und jede Heilsthatſache reduziert ſich für ſeine künſtleriſche Anſchauung auf die ſchlichteſte, nur andeutende Bezeichnung, ſo daß im wahrſten Sinn eine Bilderſchrift entſteht, welche jedoch — das iſt das Große an dieſer Kunſt — durchaus klar, ohne Geheimniskrämerei und für jedermann, der ſeine Bibel kennt, verſtändlich iſt. Die Krone der ausgeſtellten Kompoſitionen Becks ſchien uns der Paramentenſchatz aus der großherzoglichen Schloßkirche und dem Dom zu Schwerin zu ſein, und darunter hat uns wieder beſonders angeſprochen die Darſtellung des Thrones mit dem Worte Gottes, mit dem vom Schwerte getroffenen Drachen, den vier Evangeliſtenzeichen und den vier Medaillons, auf denen Engel Krone und Scepter halten, Krippe (über welche ein Engel die Lilie legt) und Grab erſcheinen. Die ſymboliſch-andeutende, ſchlicht-verſtändliche und doch tiefſinnige Art des Meiſters ſpricht ſich hier ganz

besonders deutlich aus. Meisterwerke sind aber auch die Paramente aus der Kirche zu Sternberg, Ludwigslust, Wismar und Dömitz in Mecklenburg. Eine vollendet schöne Stickereitechnik zeichnet alle diese Arbeiten aus. Ebenfalls nach Beck'scher Zeichnung (Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen; Unterschrift: Siehe, ich komme bald!) hat die Paramentenstickerei des Diakonissenhauses in Dresden gearbeitet den Wandbehang der Sakristei zu St. Nikolai in Leipzig; die Nadelmalerei im Figürlichen scheint uns hier in einigen Köpfen das Vollendetste zu sein, was die Ausstellung überhaupt aufweist, so fest bestimmt und doch weich und moduliert, völlig strichartig wirken hier die Linien. Nun kann ja nicht verkannt werden, daß die Beck'schen Kompositionen fast zu zart gestimmt sind und in der Beschränkung auf die Wirkung der einfachen Linie denselben Verzicht zeigen wie die Bleistiftzeichnungen und Kartons der Nazarener. Kräftiger wirkende Kunstmittel kannte das Mittelalter und erstrebt wieder die Gegenwart. Das zeigt die Paramentenstickerei des Henriettenstifts zu Hannover mit ihren originellen Antependien der Gartenkirche und der Lutherkirche zu Hannover nach Angabe von Stadtbauinspektor Hillebrand, gezeichnet von Lindemann-Frankfurt. Hier ist, besonders auf dem ersteren Stück, (Arche mit der Kirche Christi, Hintergrund mit heraldischen Löwen gemustert), energische Farben und Formenwirkung erstrebt und das Ganze so angelegt, daß es auch auf größere Entfernung zum Auge spricht. Beides sind auf gewisse Art Vorzüge vor Beck, und doch verdient letzterer die Palme. Es erscheint uns liturgisch richtiger und auch ästhetisch wirksamer, wenn, wie es bei Beck der Fall ist, auf größere Entfernung sich das Parament als schlichte, einfältige Decke darstellt und erst dem Nähertretenden sich der Reichtum der Formen und sinnbildlichen Beziehungen allmählich aufschließt. Das bildet doch wahrhaft unser Verhältnis zu den großen Thaten und Wundern Gottes ab, die von weitem auch so schlicht und einfach dastehen und erst dem, der im Glauben herzutritt, ihren inneren Reichtum erschließen. Und welcher Anreiz zum Herzutreten liegt darin, daß erst aus der Nähe die Darstellungen deutlich werden! Nach demselben Prinzip sind übrigens auch die romanischen Goldantependien und gotischen Stickereien gearbeitet, und es ist schließlich das durchgehende Prinzip aller Schmuckkunst, das Auge zu näherer Betrachtung anzureizen, nicht, es auf größere Entfernung zu befriedigen. Das Henriettenstift in Hannover hat außerdem auch nach Beck'schen Entwürfen gearbeitet; doch befriedigen diese Arbeiten weniger, weil hier zu viel Grund um die Zeichnungen her gelassen ist, so daß die Fläche nicht harmonisch gefüllt erscheint und die Zeichnung in Gefahr steht, zu „schwimmen." Einen besonderen Charakter zeigen Arbeiten des niedersächsischen Paramentenvereins im Kloster Marienberg, unter der Leitung der Frau Domina von Veltheim. Ein rotes und ein grünes Antependium in strengem frühmittelalterlichem Charakter von kräftigster Wirkung für den alten Marienaltar im Dome zu Braunschweig sind gefertigt nach Angabe des Regierungs- und -Baurats Pfeifer daselbst. Die große Zahl der übrigen ausgestellten Arbeiten (für die Stadt- und Stifts-Kirche in Königslutter, für den Dom in Magdeburg, für die Klosterkirche in Marienberg; für die Stephanskirche in Helmstedt 2c.)

zeigen durchaus solide Technik, ernste gediegene Wirkung und kirchliche Haltung im Anschluß an die bewährte Stilistik der Alten. Vom Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs war ausgestellt Taufsteindecke und Altarantependium der Stiftskirche zu Stuttgart aus weißer Seide nach Entwurf von Baurat Dolmetsch, ausgeführt von Fräulein Hummel daselbst. Im Stil sich an die Beck'schen Grundsätze haltend, zeigen beide Stücke reiche und doch schlichte biblisch-symbolische Darstellungen, jedoch ist gegenüber von Beck darin ein Fortschritt zu erkennen, daß eine feinere, modernere Farbenstimmung erreicht ist durch Applikation von lichtem zart gestimmtem Blau und durch Verwendung von Altgold; auch die Fransen sind, übrigens nach alten Mustern, in reicher Knüpfarbeit wirkungvoller, als man es sonst zu sehen gewohnt ist. Außerdem hat der Verein nach dem Entwurf desselben Künstlers das in Lederschnitt in der kunstgewerblichen Werkstätte von Albert Feucht-Stuttgart ausgeführte Antependium der Stadtkirche zu Urach ausgestellt. Die prächtige Wirkung der Gold- und Silberlasur auf dem tiefstonigen Leder und die kräftige Reliefwirkung der Lederschnitttechnik erfordern freilich eine gewisse Gunst der Beleuchtung, wie sie jedoch der Platz am Altar in einer Kirche in der Regel gewährt, dann kommt aber auch die Schönheit der inhaltlich bedeutungsvollen Komposition (Hirsche am Brunnen des Lebens Ps. 42, 2), zur vollen Geltung. (Schluß folgt.)

---

## Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes.*)

Vortrag, gehalten 25. August 1898 auf der IX. Allgemeinen Luth. Konferenz in Braunschweig, von Baurat Dotzen in Hildesheim.

Hochgeehrte Versammlung!

Warum wir bei einer Betrachtung unserer heimatlichen Kirchenbaukunst nicht die höchste Blüte derselben, wie sie uns in dem gotischen Dome in unvergleichlicher Vollendung und Majestät entgegentritt, zum Gegenstande nehmen, sondern vielmehr die einfachere Entwicklungsform der sogenannten romanischen Basilika, kann auf den ersten Blick vielleicht auffallen. Ich will daher, zur Rechtfertigung unseres Themas: „Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes," Ihnen folgendes kurz anführen:

Wie der Botaniker, wenn er über die Königin der Blumen, die Rose, sprechen will, nicht die an Größe, Farbenschmelz und Blattfülle so vollkommene Remontante wählt, sondern die wilde Hagedorn-Rose, die in ihren fünf einfachen Blättern, den reichen Staubgefäßen und dem herrlichen Duft das ganze Wesen dieser Blume im Urtypus in sich schließt, so finden auch wir in der einfachen

*) Wir freuen uns, diesen Vortrag als Nachklang von der Braunschweiger Allgemeinen Lutherischen Konferenz unsern Lesern darbieten zu können, thun es übrigens nicht in dem Sinn, daß wir über die einzelnen darin berührten Fragen wie die nach der Entstehung der Basilika aufs neue eine Erörterung hervorrufen wollten, sondern behalten uns zu denselben unsere Stellung vor. D. Red.

und klaren Anordnung der romaniſchen Baſilika das Weſentliche des Kirchenbaus nahe und überſichtlich bei einander, während uns bei dem Eintritt in die faſt labyrinthartigen Hallen eines gotiſchen Doms, das Spiel der Linien von Bögen und Gewölben, die Perſpektive durch die Schiffe und Tranſepte in ihren Pfeilerreihen und die Kapellen und Apſiden, ſamt den großen golddurchfluteten Fenſtern des weiten komplizierten Bauwerkes, ſo ſehr den Überblick und die Scheidung der einzelnen Teile erſchwert, daß wir kaum wiſſen, wo wir anfangen ſollen mit der Zerlegung dieſes Wunderbaus, um ein Verſtändnis ſeines Grundriſſes zu finden. In der romaniſchen Baſilika finden wir das Weſen des Kirchenbaus und die Beſtimmung ſeiner Teile klarer und einfacher ausgeſprochen als im gotiſchen Dom. — Und noch ein zweites iſt es, weshalb, vielleicht unbewußt, die romaniſche Kirche unſerm proteſtantiſchen Empfinden näher ſteht als die gotiſche. Der hierarchiſche Charakter der katholiſchen Kirche iſt zweifellos in den hochragenden gotiſchen Domen des Mittelalters, mit ſeiner weiten, von der Gemeinde völlig geſchiedenen Chorpartie, noch weit deutlicher zum Ausdruck gekommen, als das in den Werken der romaniſchen Periode der Fall iſt, und wenn wir daran denken: wie doch ein wahrhaft proteſtantiſches Kirchengebäude, was wir ja leider immer noch nicht beſitzen, ſich darzuſtellen hätte, ſo ſteht die ſchützende Weite des romaniſchen Rundbogens unſerem Empfinden meiſtens näher als das ſehnſuchtsvoll gen Himmel ſteigende Gewölbe des Spitzbogens. Zu natürlich iſt es aber, daß ſich bei Betrachtung der mittelalterlichen, für den katholiſchen Ritus erfundenen Kirchenbauten im Hintergrunde bei uns der Wunſch regt: auch für unſern proteſtantiſchen Gottesdienſt einen adäquaten Ausdruck in Stein und Holz zu finden, wie jene ihn in ſeltener Vollendung bereits beſitzen.

Der dritte Grund endlich, weshalb wir das romaniſche und nicht das gotiſche Kirchengebäude betrachten wollen, iſt der nächſtliegende: wir ſind hier in Braunſchweig, und Braunſchweig iſt, ſeiner kunſthiſtoriſchen Bedeutung nach, eine echt romaniſche Stadt, ja man könnte vielleicht ſagen: die romaniſche Stadt Deutſchlands, wie Nürnberg die gotiſche Stadt Deutſchlands genannt worden iſt.

Ja, meine Herren, wir befinden uns hier in dem Geburtslande der romaniſchen Kirchenbaukunſt. Der Nordrand des Harzes bis nach Braunſchweig iſt diejenige Gegend Deutſchlands, in der das große Problem gelöſt wurde, ein Gotteshaus zu erbauen, wie es die abendländiſche, oder ſagen wir lieber, wie es die germaniſche Chriſtenheit nach ihrer innerlicheren und idealeren Geiſtesrichtung bedurfte. Von hier aus hat ſich dann die Löſung dieſes Problems unter den germaniſchen Völkern raſch ausgebreitet, wobei freilich bemerkt werden muß, daß das Frankreich des Mittelalters, in dem die germaniſchen Stämme der Normannen, Franken und Burgunden im frühen Mittelalter die Herrſchaft führten, im weſentlichen ein germaniſches Land war, und ſelbſt das von den Weſtgoten eroberte nördliche Spanien in gewiſſem Sinne ebenſo angeſehen werden muß.

Fragen wir nun zunächſt nach der hiſtoriſchen Entwicklung der romaniſchen Kirchenbaukunſt, ſo fällt uns auf, daß ganze 900 Jahre nach Chriſti Geburt vergehen mußten, ehe ſeine Kirche in der deutſchen Baſilika ein Gotteshaus fand, was dem religiöſen Bedürfnis der abendländiſchen Völker entſprach. Sehen wir

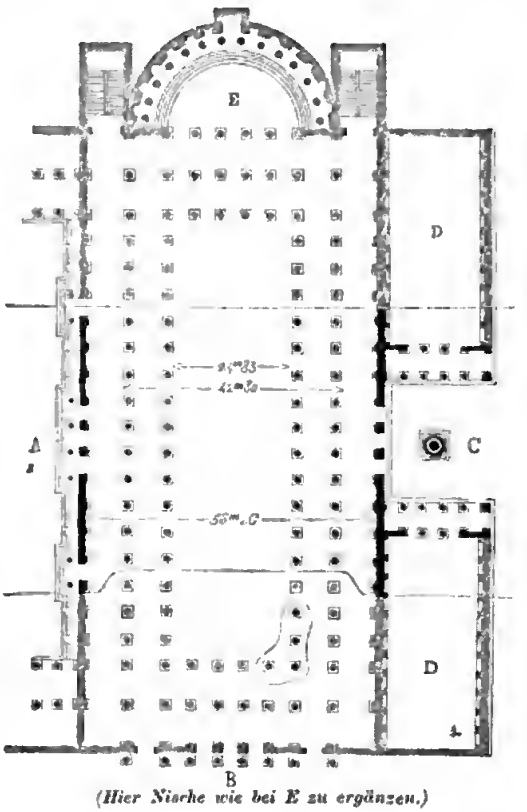
aber dieſe Zeit genauer darauf an, ſo iſt ja klar, daß für die Periode, in der das Chriſtentum noch nicht zur Anerkennung im öffentlichen Leben gekommen war, alſo bis Konſtantin (306—307), von einer Kirchenbaukunſt nicht die Rede ſein konnte. Von den zahlreichen Kirchen, welche dann dieſer Kaiſer und ſeine fromme Mutter Helena in dem weiten Gebiete des römiſchen Reiches erbauten und von denen die gleichzeitigen kurz nachher entſtanden ſind, entfallen auch für die abendländiſche Hälfte des Reiches ein nicht geringer Anteil. Nicht allein ſtammen die älteſten Kirchenbauten am Rhein, in Trier, Mainz, Köln, Lorch u. ſ. w. aus dieſer Zeit, ſondern auch an der Donau hinunter finden wir in Augsburg, Regensburg, Paſſau u. ſ. w. eine Reihe von chriſtlichen Kirchen aus dem vierten Jahrhundert. Ganz Rätien, Allemanien und das Elſaß waren damals ſchon chriſtlich.

Da brachen die heidniſchen Völker des Oſtens wie eine verheerende Flut in der Völkerwanderung über Deutſchland, Italien, Frankreich und Spanien herein und verwüſteten zwei Jahrhunderte lang die abſterbende römiſche Welt bis zum letzten Stumpf. Und erſt als die wilden Waſſer dieſer Flut ſich allmählich wieder verlaufen hatten, begann von dem unberührt gebliebenen Irland aus die Chriſtianiſierung der deutſchen Länder aufs neue wieder. So ſtehen wir denn mit dem Todesjahre Bonifacius, des großen Apoſtels der Deutſchen, im Jahre 755 ſchon in der Zeit Karls des Großen. Sein ſchöpferiſcher Geiſt ſuchte bekanntlich auch auf dem Gebiete der Baukunſt in fruchtbringender Weiſe auf die Völker ſeines weiten Reichs zu wirken. Der Aachener Dom und das Chor der Stiftskirche zu Eſſen ſind noch für uns Nachgeborene beredte Zeugen von der Thatkraft und dem umfaſſenden Geiſte dieſes großen Völkerhirten. Aber merkwürdig, dieſe beiden Denkmäler ſind Zentral- oder Rundbauten, welche ſo gut wie gar keine Nachahmung bei den Deutſchen gefunden haben. Karls Bauten waren nicht aus deutſchem Geiſte geboren, denn es gab damals noch keine deutſche Kunſt. Wie ſein mächtiges Herrſcherwort die einzelnen Bauteile, wie Geſimſe, Frieſe, Kapitäle, Baſen und Schäfte der gewaltigen Marmor- und Porphyrſäulen von dem fernen Ravenna herbeiholte, ſo waren es auch griechiſche Künſtler, die er zu ſeinem Werke berief. Wir wundern uns daher nicht, daß ihre Schöpfungen unſrem Volke fremd und unverſtanden blieben. Das bauliche Verſtändnis unſerer Vorfahren war damals noch auf einfache Holzhäuſer beſchränkt, dem ſie nicht einmal ein zweites Geſchoß, einen Söller, hinzuzufügen verſtanden, ſondern den niedrigen, langgeſtreckten Bau deckte, nach Art unſerer niederſächſiſchen Bauernhäuſer, ein weit hinabreichendes Dach von Stroh oder Rohr. So ſtanden denn die Prachtbauten der karolingiſchen Zeit als unverſtandene Kunſtwerke vor den deutſchen Augen, und die Zeiten ſeiner Nachfolger waren bekanntlich nicht dazu angethan, dieſen Mangel an Kunſtverſtändnis zu heben. In das durch Teilungen und innere Kriege tief erſchütterte Reich brachen die verwüſtenden Raubzüge der Nordmänner von Dänemark und Skandinavien, der Wenden von Oſten und der Ungarn von Süden, ohne erheblichen Widerſtand zu finden, immer häufiger herein und drohten Deutſchland und Frankreich zur Wüſte zu machen. Bis endlich aus unſerem Sachſenlande jene Heinriche und Ottonen erſtanden, welche die den Karolingern ent-

fallenen Zügel der Herrschaft, die ihnen das Vertrauen des deutschen Volkes antrug, in weise und kraftvolle Hände nahmen. Sie verstanden es, die deutschen Stämme in sorgsamer Schonung ihrer Stammeseigentümlichkeiten, nicht mehr mit Blut und Eisen, sondern friedlich aufs neue zu einigen und so ihren Grenzen Schutz und Sicherheit und dem Innern Frieden und Wohlstand zu verleihen. Jetzt erst war die Zeit gekommen, wo aus dem deutschen Volke selbst heraus die ersten Versuche gemacht werden konnten, die altchristlichen römischen Basiliken Italiens, wie auch die aus konstantinischer und karolingischer Zeit noch vorhandenen Kirchenbauten mit künstlerischer Überlegung zu betrachten und nachzubilden. Nicht griechische oder italische Baumeister sind es mehr, welche die Säulentempel ihrer Heimat auf deutschen Boden zu versetzen streben, sondern deutsche Klosterbrüder gestalten in tastenden Versuchen die geringen Anfänge der deutschen sogenannten romanischen Basilika. Naturgemäß wurde daher die Heimat jener sächsischen Kaiser auch die Heimat der deutschen Baukunst. Wie sie das heilige römische Reich deutscher Nation durch die Einigung aller deutschen Stämme, aus dem der Zeit innewohnenden Universalen Gedanken schufen, so wurde ihr Heimatland, der Nordrand des Harzes, das Geburtsland der mit der Neubegründung des Reiches neubegründeten deutschen Baukunst. Und wie wir nicht anders sagen könnten, als daß das römische Kaiserreich deutscher Nation, wie schon der Name anzeigt, seiner Idee nach der antiken Welt, dem alten **imperium romanum** entnommen ist; in der Wirklichkeit aber eine Schöpfung deutschen Geistes und Wesens war, so auch entwickelt sich die sogenannte romanische Baukunst und speziell die niedersächsische Basilika aus der Basilika der antiken Welt und der altchristlichen Zeit, welche in deutscher Weise erfaßt, mit deutschem Geist erfüllt und auf die veränderten praktischen Bedürfnisse eingerichtet, ein neues und durchaus verändertes Bauwerk uns vor Augen stellt. Auch der in mancher Beziehung auffällige Name der romanischen Baukunst, für die germanischem Geiste entsprossene und auf germanischem Boden entstandene Architektur, erklärt sich in derselben Weise. Wie man jene Sprachen, welche durch Versetzung altrömischer, mit germanischen Elementen in jener Epoche entstanden, romanische Sprachen genannt hat; ebenso nennt man die in Deutschland, Frankreich, Spanien und England auf römischer Tradition erwachsene Architektur die romanische Kunst.

Um nun den Entwickelungsgang erkennen zu können, der von der antiken Basilika, d. h. der alten Gerichts-, Börsen- oder Markthalle durch die altchristliche Basilika hiedurch zu der in unserer Gegend entstandenen niedersächsischen Basilika während des ersten Jahrtausend nach Christo zurückgelegt ist, betrachten wir zunächst die Grundrißanordnung der antiken Basilika selbst. Diese stellt sich dar als ein oblonger oder quadratischer Bau mit ein oder zwei Säulenreihen, rund an den Wänden umherlaufend. Dabei sind, nach römischer Art, flache Nischen vielfach in den Wänden angebracht, daneben auch in verschiedenster Anordnung sowohl an den Lang- wie Giebelwänden größere Nischen, die meist zu gerichtlichen Verhandlungen benutzt wurden. Die Eingänge liegen meist an den Langseiten und einander gegenüber und erleichtern so ein rasches Durchschreiten dieser

Verkehrsstätten oder Börsen, als welche wir sie uns zu denken haben. Das Licht ward weniger durch Fenster eingeführt, als vielmehr dadurch, daß man den mittleren Raum, oben offen, d. h. ohne Dach ließ, in derselben Art, wie man solches bei größeren Tempelbauten wohl zu thun pflegte. Man nannte das bekanntlich hypeitros, und der südliche Himmel gestattete solches.




*(Hier Nische wie bei E zu ergänzen.)*

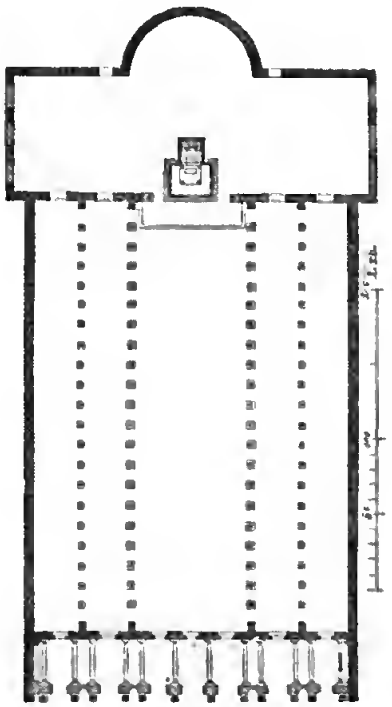
Grundriß der Basilika Ulpia in Rom.

Dieser Art waren die Gebäude, welche den Christen, nach Anerkennung ihrer Religion, für ihre gottesdienstlichen Versammlungen vielfach überlassen wurden. Mit der Kraft nun des Geistes, der aus der hinsterbenden, verderbten Heidenwelt neues Leben und sittenreine Jugendfrische erweckte, wandelten die aufblühenden Christengemeinden jene Markthallen in die ersten christlichen Kirchen um; die in überraschender Weise sowohl dem praktischen Bedürfnisse des Gottesdienstes dieser Südländer, wie dem geistlichen Verlangen der Gläubigen in wahrhaft künstlerischer Vollendung genug zu thun verstanden. Zunächst gab man dem ganzen Bau statt der bisherigen mehr zentralen Form eine bestimmte Längenrichtung dadurch, daß man die Säulengänge an den Schmal- oder Giebelseiten fortließ und sie der Längenrichtung bis zur Giebelwand fortführte. Sodann ward dem Gebäude an dem einen Ende eine Erweiterung gegeben, eine Art Querschiff, wie wir es jetzt nennen würden, und damit gewann man das sog. Sanctuarium oder Presbyterium. Dieser Raum war gegen das Langhaus durch niedrige Schranken mit Thüren abgeschlossen, und so war denn eine Scheidung des Heiligen von dem Vorhofe glücklich erreicht. Der abgeschiedene Raum, an dessen vorderer Seite unter einem Zeltdache (ciborium) der Altartisch aufgestellt war, war für die höhere Geistlichkeit bestimmt. An der einen Seite, das Patroneum genannt, fanden die angesehensten Männer der Gemeinde, namentlich auch die Mönche, an der gegenüberliegenden, dem sog. Matroneum, die vornehmsten Frauen und die Nonnen ihren Platz. Für den Bischof ward ein besonders erhöhter Platz, die Kathedra, in einer abschließenden Nische (concha oder apsis) erbaut, von wo aus derselbe zur Gemeinde sprach. Das Schiff oder Langhaus blieb für die Gemeinde, und zwar die südliche Hälfte für die Männer, und die nördliche für die Frauen bestimmt. Im Mittelschiff ward dann nochmals wieder ein besonderer Raum durch Schranken (cancelli) für die niedere Geistlichkeit

und die Sänger abgeteilt. An der südlichen und der nördlichen Seite dieser Cancelli erhoben sich je eine erhöhte Rednerbühne, (die Ambonen) genannt, von denen die sonntäglichen Evangelien und die sonntäglichen Episteln verlesen wurden. Die Episteln an der Südseite, die Evangelien an der Nordseite.

Der Eingang zu diesem Gotteshause befand sich an der dem Sanctuarium gegenüberliegenden Schmalseite, und so war der dem Ganzen zu Grunde liegende Gedanke des allmählichen Hinzunahens zu dem Heiligen, in wirksamster Weise zum Ausdruck gebracht. Verstärkt wurde dieser Gedanke noch durch Vorlagerung eines vom Schiff durch niedrige Schranken abgesonderten Vorraums (Narter) Geißel genannt, bis zu welchem die unter Kirchenstrafen Stehenden und die Ungetauften kommen durften. In vielen Fällen war dem Ganzen noch wiederum ein mit Säulenhallen umgebener offener Vorhof (Paradisus) hinzugefügt, in dessen Mitte sich der Taufbrunnen (Cantharus) befand.

Der von Westen her Eintretende überschaute so mit einem Blicke den weiten, mit Säulen geschmückten Raum, in den das helle Licht des südlichen Himmels nur von oben hereinflutete. Denn wenn freilich auch das Mittelschiff jetzt nicht mehr unbedeckt war wie vordem, so hatte man doch durch die Erbauung eines zweiten Geschosses über demselben und durch Anbringung zweier langer Fensterreihen in demselben dafür gesorgt, die schöne Wirkung des von oben einfallenden Lichtes zu behalten, während in dem unteren Geschosse die Fenster fast fehlten, wie denn überhaupt der ganze stattliche Bau im Äußern schmucklos und fast roh erschien, während alle Sorgfalt und Schmuck, namentlich auch der Malerei, für das Innere verwendet war. Denn aus dem Sanctuarium, von dem Triumphbogen und aus der Concha über der Kathedra strahlten dem Eintretenden auf leuchtendem Goldgrunde in farbenprächtigem Mosaik die Bilder des zum Weltgericht wiederkehrenden Christus, der Maria, der Apostel und Heiligen über Lebensgröße in fast überirdischer Schönheit entgegen, die Seele zu weihevoller Andacht emporhebend.



Grundriß der Basilika S. Paolo fuori le Mura zu Rom.

Die uns noch erhaltenen Bauten dieser altchristlichen Zeit, wie z. B. die Basilika des Apostels Paulus vor den Mauern Roms, zeigen außerordentliche Dimensionen. Dieselbe hat z. B. eine Länge von 120 m und eine Breite von 70 m. Die fünf Schiffe sind durch vier Reihen von je zwanzig Marmorsäulen getrennt, die mit korinthischen Kapitälen geschmückt, die enorme Höhe von 33′ haben. So haben wir es hier also mit mächtigen Prachtbauten zu thun, in denen uns die ganze Großartigkeit der alten Welt, gleichsam verklärt durch das Christentum, entgegentritt.

Denken wir uns nun, nach Betrachtung dieſer großartigen Bauwerke jener hochentwickelten antiken Kultur, in die Lage derjenigen deutſchen Baumeiſter, welche zur Zeit des erſten Sachſenkönigs, des reckenhaften Ungarnbeſiegers Heinrich I es unternahmen, hier in unſeren Gegenden am Nordrande des Harzes chriſtliche Kirchenbauten monumentaler Art zu errichten, ſo erkennen wir leicht, daß es ſich für ſie nicht darum handeln konnte, die Kunſtthätigkeit fortzuſetzen, aus der jene herrlichen Vorbilder, die ſie in dem ſchönen, ſonnigen Italien geſehen hatten, und die ſeitdem ihre Phantaſie erfüllten, hervorgegangen waren. Denn wo fanden ſie doch die Mittel zu derartigen Kunſtſchöpfungen? Noch waren rings umher im weiten Lande die troſtloſen Spuren der Verheerung, jener barbariſchen Raubzüge ſichtbar, unter denen ihr Volk blutete. Kaum war erſt für Sachſen und Thüringen ein geringer Anfang gemacht, aus rohen Steinmauern, Schutzwehren und Gebäude aufzurichten gegen die verheerende Flut der räuberiſchen Feinde. Wie aber ſollte es wohl möglich ſein, nur eine einzige hohe Marmorſäule mit der kraftvoll geſchnürten Baſis, dem reichen Spiel der Cannelüren und dem königlichen Schmuck des korinthiſchen Kelchkapitäls herzuſtellen, ganz abgeſehen von dem Fehlen des edlen Materials. (Schluß folgt.)

---

## Bücherbericht.

Dr. Rudolf Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetiſches Nachſchlagebuch zum Verſtändnis kirchlicher Kunſtwerke. Ulm, Heinrich Kerler, Verlags-Konto. 1898. 3 *M.*

Es war ein glücklicher Gedanke, das, was vor fünfzig Jahren von Münchhauſen den „Liebhabern der Kunſt und Geſchichte" in ſeinen Attributen der Heiligen (anonym, Hannover 1843) dargeboten, der Gegenwart zu leiſten: ein alphabetiſch geordnetes Verzeichnis der Attribute, welche den einzelnen Heiligen von der mittelalterlichen Kunſt beigelegt werden. Ein ſolches Hilfsmittel iſt Bedürfnis bei jeder wirklichen oder ideellen Wanderung „durch Kunſt und Altertum" und wird durch die den ikonographiſchen Werken beigegebenen „Schlüſſel" (Otte, Kunſtarchäologie I⁴, S. 603, Detzel, Chr. Ikonographie, II. S. 693) nicht erſetzt, ſchon weil dieſe Werke wegen ihres Umfangs ſich weniger zur Benützung angeſichts der Kunſtwerke eignen, und Höpfner „Die Heiligen in der chriſtlichen Kunſt", bei dem dies wegfällt, gerade im „Schlüſſel" ſehr dürftig iſt. Es muß jedoch hervorgehoben werden, daß Dr. Pfleiderers Buch weit reichhaltiger iſt als Otte's und auch als Detzels „Schlüſſel"; es befriedigt, was die Zahl der angeführten Heiligen und Attribute betrifft, weitgehende Anſprüche. Dabei iſt ſelbſtverſtändlich, daß es überall nur knappe Angaben giebt hinſichtlich der Legende, der Deutung der Attribute u. ſ. w.; daß es hierin andere Wege geht als Dr. Helmsdörfers in Kreuſers Bahnen ſich bewegende „Chriſtliche Kunſtſymbolik und Ikonographie" (1839) iſt nur zu loben, aber etwas ungleich ſind die Anführungen aus der Legende bei dieſer erſten Bearbeitung ausgefallen, auch iſt nicht ganz klar, nach welchem Prinzip bei den Heiligen mit

mehreren Attributen verfahren wurde: bald finden sich bei den einzelnen Attributen die übrigen aufgeführt, bald nicht, bald nur eine Auswahl, auch weiß man nicht, unter welchem Stichwort man die Angaben aus der Legende zu suchen hat. Hier wäre ein klares Prinzip zu wünschen. Vielleicht so, daß unter dem einzelnen Stichwort immer nur das einzelne Attribut angeführt und erklärt und im übrigen der Leser angewiesen würde, für die übrigen Attribute sich an den II. Teil, das „Register" der Heiligen zu halten. Jedenfalls ist nicht recht ersichtlich, warum bei den Attributen des heiligen Franz, um ein Beispiel herauszugreifen, unter „Erdkugel" noch 1 weiteres, unter „Reichsapfel" noch 3 weitere, unter „Wundenmale" noch 6 weitere, und endlich im Register unter „Franziskus von Assissi" 13 Attribute aufgeführt sind. — Im übrigen haben wir bisher beim Gebrauch die Angaben des Buches zuverlässig und die Zahl der Schreib- und Druckversehen sehr mäßig gefunden. Wir empfehlen das Werk allen, die mit alter und neuer kirchlicher Kunst zu thun haben: Archäologen, Geistlichen, Architekten, Malern, Bildhauern; sie werden daraus Auskunft und Rat für den praktischen Gebrauch, außerdem aber mannigfaltige Anregung und Bereicherung ihrer Kenntnis des kirchlichen Altertums schöpfen.

---

## Hausinschriften.

Herr Baurat Dr. Mothes, Zwickau, schreibt uns: In Schloß Chemnitz, einem Vorort der so jäh aufstrebenden Stadt Chemnitz, fand ich ums Jahr 1870 an zwei Häusern folgende Inschriftsprüche. Ob sie noch existieren, weiß ich nicht.

1) An einer Hausthür stand:

Das Haus ist mein, ist auch nicht mein!
Der vor mir war, dacht', 's wäre sein.
Er mußt hinaus, ich zog hinein,
Bei meinem Tod wird's auch so sein.

2) An einem andern Haus, neben der Dachrinne:

Ich achte meine Hasser
Gleich wie das Regenwasser,
Das von dem Dache fleußt!
So sehr Sie mir's auch neiden,
So müssen Sie's doch leiden,
Daß Gott mir Beistand leist't.

Orthographie und Buchstabenform deutet bei beiden auf das letzte Viertel des siebzehnten Jahrhunderts (so 1660 bis 1680).

---

Inhalt: Große Berliner Kunstausstellung. II. Von R. S. — Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungs-Gegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig. Mit Abbildung. (Fortsetzung.) — Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. Von Baurat Hotzen. Mit zwei Abbildungen. — Bücherbericht. — Hausinschriften.

---

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

November 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 11.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungs-Gegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig.

(Schluß.)

Unter den Paramentengeschäften, welche ausgestellt haben, ragt hervor P. Bessert-Nettelbeck, Königliche Hofkunststickerei-Anstalt, Berlin, ohne daß wir uns mit den von ihr befolgten Grundsätzen einverstanden erklären könnten. Ein Hauptstück bildete ein Altarantependium für die Christfeste: „Das segnende Christkind und die anbetenden Hirten", Zeichnung des Christkindes von Professor E. Döpler d. J., weißer Seidenbrokat mit Handstickerei. Die künstlerisch wirksame Zeichnung und die sorgfältige technische Ausführung der Stickerei konnten bestechen, dennoch erweckte die Arbeit die größten Bedenken. Einmal dem Inhalt der Darstellung nach: Ein Christkind stehend mit segnend erhobener Hand von den Hirten angebetet ist durchaus unbiblisch und unevangelisch. Das Neugeborene,

das in der Krippe liegt, wird von den Hirten angebetet nach dem evangelischen Bericht, nicht der halberwachsene Jesusknabe, der vielmehr aufwächst wie ein anderer Mensch, nicht angebetet wird, noch sich anbeten läßt, eine Ehre, welche erst dem gebührt, der vom Kreuz zum Throne stieg. Wohl ist das Heil der Welt in dem Kinde Jesus beschlossen, aber in dem, das in Mariens Schoß liegt, d. h. sofern er Gottes Sohn und Gabe an uns ist, nicht in dem heranwachsenden Jesusknaben, von dem nur die apokryphen Evangelien Wunderthaten berichten und den erst die Kunst der katholischen Gegenreformation zu einem Gegenstand der Darstellung gemacht hat. Der religiöse Phantasieverkehr mit dem Jesuskinde, wie er in Murillos Bildern klassisch dargestellt ist, ist unbiblisch und darum auch aus evangelischen bildlichen Darstellungen ferne zu halten. Sodann aber auch stilistisch erscheint uns Döplers Entwurf für ein Parament viel zu bildmäßig und aufdringlich. Ein so ausgeführtes Gemälde gehört auf den Altar oder an die Wand, auf einem Altarbehang („Antependium") ist es nicht an seinem Platz. Ähnliche Bedenken haben wir auch gegen die von derselben Firma ausgestellten rein ornamentalen Paramentenstickereien. Bei den angewandten Ornamentformen ist mehrfach ausdrücklich bemerkt „Stil: Gegenwart". Wir halten es nun keineswegs für ausgeschlossen, daß auch das sogenannte moderne Ornament für Paramente Verwendung finde, aber einmal dürfte doch auf den Stil der zu schmückenden Kirche oder des zu schmückenden Altars Rücksicht genommen werden, sodann darf das Ornament nicht aufdringlich sein, wozu insbesondere gehört, daß es Flächenwirkung erzielt; unleidlich ist es, wenn einzelne mehr oder weniger gut stilisierte Blüten- und Pflanzenstengel ganz selbständig sich herausheben und Kanzeltuch oder Antependium nur noch den Hintergrund dafür abgeben. Endlich scheint uns die Gefahr vorzuliegen, daß bei diesem modernen Pflanzenornament die Symbolik zu kurz kommt, und doch giebt nur die sinnvolle sinnbildliche Beziehung dem Pflanzenornament an heiliger Stätte innere Daseinsberechtigung, ohne dieselbe wirkt es weltlich zerstreuend, nicht die Gedanken sammelnd und vorbereitend; da ist dann ein ausschließliches Linienornament zweckentsprechender und darum schöner. Auch vom rein dekorativen Standpunkt fiel uns auf, daß bei manchen Arbeiten der Firma die einfachsten Grundsätze von Sempers „Stil" nicht beachtet sind, so z. B. wenn das Überfalltuch eines Kanzelpültchens mit einer aufwärtssteigenden Ranke verziert ist, während das Ornament in diesem Fall dem natürlichen Zug der zu schmückenden Fläche von oben nach unten hätte folgen sollen. —

Kirchenteppiche waren schön und zweckentsprechend ausgestellt nicht nur von der bekannten Firma Wilhelm Röper in Leipzig, sondern auch von E. F. Witting in Braunschweig. Kirchliche Geräte für Altar und Taufstein und weiter bis zur Opferbüchse und zum Wand- und Kronleuchter waren in reicher Fülle und für jedes Bedürfnis dargeboten von Theodor Prüser in Berlin. Wir haben uns aufs neue überzeugt, daß man bei dieser Firma für alle diese Stücke die reichste Auswahl bei sorgfältiger Stilisierung und zweckmäßiger, den praktischen Gebrauch berücksichtigender Gestaltung und mäßigen Preisen findet. Dies gilt ebenso für Kruzifixe und Altarleuchter wie für Abendmahl- und Taufgefäße; besonders schön

waren auch die ausgestellten Kronleuchter. Empfehlenswert scheint uns, daß Prüfer neben den Edelmetallen kein Neusilber sondern Messing (für die Kreuze und Leuchter), Kupfer neben Zinn (für die Tauf- und Abendmahlsgeräte) und Schmiedeisen (für Leuchter, Opferbüchsen u. s. w.) verwendet. Dem Grundsatz, daß im Heiligtum sich nur die Verwendung von echtem Material geziemt, ist dadurch ebenso Rechnung getragen wie der freilich in vielen Fällen gebotenen Sparsamkeit. Die Versilberung und Vergoldung des Kupfers muß selbstverständlich dauerhaft hergestellt sein, kann übrigens im Bedürfnisfall wieder ergänzt werden. Tüchtige Arbeiten in echtem Material waren auch ausgestellt von Wilhelm Rentrop in Altena-Westfalen. Manches freilich forderte auch, obgleich gut gemeint und tüchtig ausgeführt, zur Kritik heraus, so das Taufbecken, dessen Boden graviert ist „mit reicher Gruppe: Jesus als Kinderfreund, Rand mit schreienden Hirschen" oder die Taufkanne in Gestalt eines hohen kelchartigen Pokals „mit fein ziseliertem Drachengriff" oder endlich die Abendmahlsgeräte aus Neusilber. — Die zur Ausstellung gelangten Oberammergauer Holzschnitzereien, namentlich Wand- und Stehkruzifixe, lieferten den Beweis, daß man bei der Anschaffung dieser allerdings sehr billigen und mit großer technischer Meisterschaft gefertigten Arbeiten sehr vorsichtig sein muß. Offenbar ist auch ein großer Unterschied zwischen den einzelnen Oberammergauer Firmen. Stets aber besteht die Gefahr, daß der Ausdruck des Christuskopfes dem evangelischen Bedürfnis nicht entspricht und auch der Körper bei aller Virtuosität und Zartheit in Behandlung des Holzes erhebliche anatomische Unrichtigkeiten aufweist.

Hoch interessant war, was aus einer Reihe von Kirchen an Geräten aus alter Zeit der Ausstellung überlassen war, vortreffliche Abendmahls- und Spendekelche insbesondere aus dem 15. Jahrhundert, ein Hussitenkelch, Abendmahlsgeräte aus evangelischer Zeit im Renaissance- und Barockstil bis herab zu der Stillosigkeit am Anfang unseres Jahrhunderts gaben Gelegenheit zu lehrreichen Vergleichen. Es ist keine Frage, daß es höchste Zeit geworden ist, den Kirchenschmuck und die Kirchengeräte aus dem 17. und 18. Jahrhundert innerhalb der evangelischen Kirche ebenso einer zusammenfassenden Darstellung zu unterziehen wie dies neuerdings dem Kirchenbau des Protestantismus widerfahren ist. Diese Aufgabe übersteigt freilich die Kraft eines einzelnen, aber sie sollte mit vereinten Kräften in Angriff genommen werden. Welche Schätze auch auf dem Gebiet der Paramentik aus alter evangelischer Zeit vorhanden sind, beweisen die fünf zur Ausstellung gelangten Altarbekleidungen im Schatz der Stiftskirche zu Gandersheim aus der Regierungszeit der Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie geb. Herzogin von Sachsen-Meiningen, 1713—1766. Die überaus reichen, biblisch symbolischen Darstellungen derselben verdienen eine gesonderte Veröffentlichung.

## Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. (Schluß.)

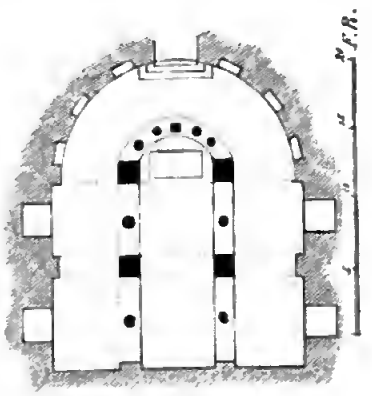
Wenn sie das ihrem Herzen unauslöschlich eingeprägte Ideal eines Gotteshauses, wie sie ihn in Rom und Ravenna gesehen hatten, auch ihrerseits er-

ſtreben wollten, ſo konnte das nicht durch einfache Nachahmung geſchehen, ſondern ſie mußten das in einer andern neuen Weiſe verſuchen, wie ſolche durch die ganz veränderten Verhältniſſe geboten war. Und mutig, in weiſer Beſchränkung, aber getreuem Feſthalten an dem in ihren Gedanken lebenden Ideal, haben ſie dieſen neuen Weg betreten, und ihre Schüler ſind, dieſen weiſen Meiſtern folgend, denſelben Schritt für Schritt durch die Jahrhunderte hindurch immer zuverſichtlicher weiter gewandert, bis ſich das Vorbild der altrömiſchen Baſilika zum Wunderbau des gotiſchen Doms erweiterte und vollendete. Und ſehen wir uns dieſe Pfadfinder und Führer der Kultur an, Kloſterbrüder waren es, Kleriker, kunſtſinnige, hochbegabte und gelehrte Männer, welche dabei aber im vollen praktiſchen Leben ſtanden und mit Behandlung und Führung der Welthändel nicht unbekannt waren. Sie hatten im Gefolge ihrer Könige das Vaterland aller abendländiſchen Kultur, das ſchöne Italien mit Rom und Ravenna beſucht und dorther die Eindrücke mitgebracht, denen ſie in ihren kleinen deutſchen Kirchenbauten Körper und Weſen zu verleihen ſuchten. Denn ſelbſtverſtändlich war in der Regel mit der Gründung der neuen Ortſchaften, die Heinrich I in Sachſen und Thüringen bewirkte, wie Quedlinburg, Merſeburg, Meißen, Goslar, Braunſchweig, Nordhauſen, Duderſtadt ꝛc. die Erbauung von Gotteshäuſern verbunden. So regt ſich in den ſächſiſchen Gauen ſchon in dieſer frühen Zeit eine bemerkenswerte Bauthätigkeit; denn auch Kloſter Fiſchbeck an der Weſer, Kloſter Ringelheim bei Goslar vom Bruder der Königin Mathilde, dem Grafen Immod gegründete Kloſter Gröningen an der Brode ſind mit dem genannten gleichzeitig. Aus dem übrigen Deutſchland, wo die Raubzüge der Ungarn bis zum Siege Ottos I auf dem Lechfelde 955 und die inneren Wirren noch lange fortdauerten, berichtet die Geſchichte jener Zeit nur von Sengen und Brennen und wilder Zerſtörung. An neue Stiftungen und Bauten von Kirchen und Klöſtern konnte dort nicht gedacht werden. Und wie gering und mangelhaft die techniſche Ausführung jener, teils freilich aus Steinen, teils aber auch nur aus Holz aufgeführten erſten Kirchenbauten in Sachſen war, iſt ſchon daraus zu entnehmen, daß von ihnen allen nur ein einziger kleiner Reſt bis auf unſere Tage gekommen iſt. Dieſes iſt die Krypta des ehemaligen St. Viperti-Stiftes auf dem Königshofe in Quedlinburg, die als älteſter und vielleicht einziger Überreſt der ſächſiſchen Bauten des zehnten Jahrhunderts, ſicher aber als ein Werk Heinrichs und Mathildens bezeichnet werden kann.

Wenn wir dieſem Quedlinburger Bau jetzt näher treten, ſo darf ich Sie darauf aufmerkſam machen, daß wir es hier in Quedlinburg mit zwei Bauten Heinrichs I zu thun haben. Ihnen allen iſt die Grabeskirche dieſes Königs, die St. Servatius-Stiftskirche auf ihrem hohen Felſenthrone bekannt.

Dieſe dürfen wir nun nicht verwechſeln mit der oben genannten Kloſterkirche St. Viperti auf dem Königshofe in Quedlinburg. Sie lag auf dem Heinrich gehörenden Hofe zu Quedlinburg im Thale, ſchützend umgeben nur von einem künſtlich abgeleiteten Arme der Bode. Zum Schutz der offenen Pfalz erbaute Heinrich dann erſt auf dem anſtoßenden Felſen eine wohlbefeſtigte Burg, urbs, und erſt in den letzten Jahren ſeines thatenreichen Lebens erbaute und gründete

er innerhalb der Burg in Gemeinschaft mit seiner frommen Gemahlin Mathilde das Servatius-Stift, dessen Kirche seine Ruhestätte werden sollte. Der Bau derselben war bei Bestattung der königlichen Leiche 936 kaum vollendet. — Von diesem Bau wohl zu unterscheiden ist die oben erwähnte St. Viperti-Klosterkirche auf dem Königshofe im Thale. Die alte Vipertikirche selbst ist nicht mehr vorhanden, sondern durch einen aus dem 12. Jahrhundert stammenden, jetzt als Fruchtscheune dienenden Bau ersetzt. Dagegen hat es höchste Wahrscheinlichkeit, daß die unter diesem Bau noch vorhandene Krypta, welche als sog. Altar-Keller dem Domänenpächter als kühle Milchkammer dient, noch aus der Zeit Heinrichs und Mathildens herrührt. Leider würde es die Grenzen des mir verstatteten Raumes überschreiten, wenn wir uns mit diesem höchst beachtenswerten Bauwerke genau befassen wollten, wie sehr derselbe hierzu auch reizen könnte. Nur den Grundriß wollen wir uns ansehen, der ja auch für die damalige Kirche selbst maßgebend sein mußte. Er zeigt einen rechteckigen, in drei Schiffe von fast gleicher Breite geteilten Raum, an den sich, in der vollen Breite des Ganzen östlich eine halbkreisförmige Apsis legt, in welche die Seitenschiffe übergehen und um die eigentliche Altarnische, die nur die Breite des Seitenschiffes hat, einen konzentrischen Umgang bilden. Die Scheidung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen und dem Umgang geschieht teils durch Säulen, teils durch Pfeiler, welche über sich ein horizontales Gebälk tragen; als Unterlage für das Tonnengewölbe, mit denen die drei Schiffe und der Umgang, und für die Halbkuppel, mit welcher die Altarnische bedeckt ist. Wir haben hier also den halbrunden Chorschluß vor uns, wie er der romanischen Basilika später eignet, dagegen ist der vorgelegte Querbau der römischen Basilika aufgegeben. Auch die verkleinerten Dimensionen sind wohl zu beachten, denn die ganze Länge des Bauwerks beträgt in der gegenwärtig freilich verkürzten Gestalt nur 6,0 m, die Breite 5,01 m und die Höhe bis zum Gewölbescheitel 2,39 m. So gering aber auch die Maße dieser Krypta sind, so beachtenswert sind doch die aus den Formen derselben zu ziehenden Schlüsse. Offenbar war der Architekt mit der Antike bekannt, dafür sprechen, außer den attischen Basen der Säulen und des kleinen östlichen Mittelpfeilers, das jonische Kapitäl dieses Pfeilers, die Anordnung von Tonnengewölben und besonders das Horizontalgebälk mit seiner Karnißprofilierung, sowie auch die in der Umfassungsmauer eingetieften viereckigen römischen Nischen. Wie und wann der Baumeister diese Studien gemacht, ist freilich nicht aufgeklärt, und nur erklärlich ist für uns die Unbehilflichkeit in der Ausführung seiner Bauteile. Als ein völlig neues Moment, für das wir in der Antike nirgends einen Anhalt finden und was wir daher als originale Zuthat bezeichnen müssen, ist nun der symmetrische Wechsel von quadratischen Pfeilern und runden Säulen in der Scheidung der verschiedenen Räume von einander, statt der in der Antike



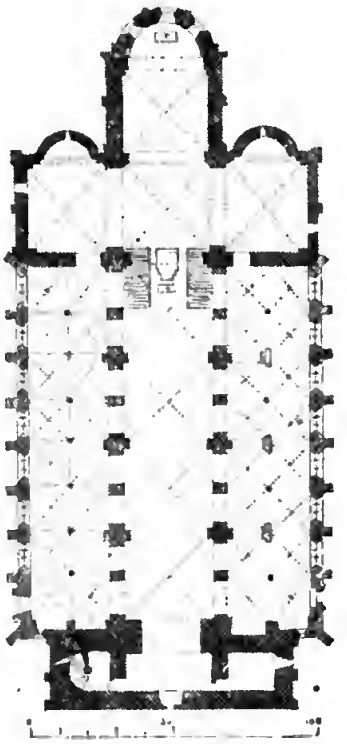
Grundriß der Wiperti-Krypta bei Quedlinburg.

üblichen ununterbrochenen Säulenreihe zu bezeichnen, und diesem rhythmischen Wechsel vornehmlich ist der ganz eigentümliche Charakter der Krypta beizumessen. Wenn man nun auch gerne zugeben wird, daß die größere Schwierigkeit, welche die Anfertigung runder Säulen für die damalige nur wenig ausgebildete Technik verursachte, hiezu die Veranlassung gegeben haben wird, so ist doch die Überleguug bemerkenswert, mit der dieser Umstand zur Einführung eines der Antike fremden Prinzips des rhythmischen Wechsels benützt wird. Kurz, wir finden hier die ersten leisen Versuche, mit denen sich der deutsche Künstler aus den Windeln der antiken Kunst zu lösen strebt. Diesem Umstande zu liebe durften wir wohl bei diesen ehrwürdigen Überresten des ältesten uns erhaltenen Bauwerkes aus den ersten Decennien des 10. Jahrhunderts uns etwas verweilen, aber unausführbar würde das natürlich sein bei der langen Reihe von Bauten, die sich diesem Erstlingswerke jetzt anschließt; denn mit den Ottonen tritt die neue Aera der Baukunst in den sächsischen Gegenden mit überraschender Fülle und Raschheit ein.

Während Heinrich I noch der einfache, schlichte Sachsenkönig war, der von den verfeinerten Sitten Italiens nichts wußte und treu nach altsächsischer Weise lebte, suchte Otto I schon den Glanz des Südens über sein Sachsenland strahlen zu lassen. Er heiratete eine italische Königin und vermählte seinen Sohn Otto II mit Theophanu, einer griechischen Kaisertochter, und so ist es natürlich, daß wie Sprache und Sitte der Sachsen von südländischem Hauche nicht unbeeinflußt blieben, auch die Architektur von jenem Hauche berührt, sich in besonderer Fülle und Glanz entfaltete. Nur einen Namen will ich noch als Repräsentanten dieser schönen Blütezeit sächsischer Kultur hier nennen, den hochgebildeten und kunstsinnigen Lehrer Otto III, den Bischof Bernward von Hildesheim 992—1022. Aus dem reichen sächsischen Geschlecht der Grafen von Sommerschenburg entstammend, gehörte er den Kreisen an, in denen das geistige Leben der Nation voll pulsierte. Durch das Studium der Antiken und der altchristlichen Bauten Italiens war ihm das Verständnis für die Welt des Schönen erschlossen und Liebe und Eifer zur Ausübung der bildenden Künste erweckt. So finden wir Bernward von einem künstlerischen Verständnis und Schaffensdrang beseelt, der nur von seiner eminenten Meisterschaft in Beherrschung der Technik der verschiedensten Stoffe überboten wird. Er stiftete auf seine Kosten und erbaute als Architekt in Hildesheim die schöne sechstürmige Michaeliskirche mit dem zugehörigen Kloster, in dem er eine Kunstschule ersten Ranges anlegte, wo sich bald eine Kunstthätigkeit entwickelte, die ihre segensreichen Früchte bis in die Gegenwart der alten Bischofsstadt zeitigte. Auf Pergament, in Holz, Stein und Stuck, aus Erz, geschmiedet und gegossen, in Elfenbein, Gold und Edelstein sind noch jetzt, nach 900 Jahren, uns eine Fülle von Kunstwerken hoher Schönheit und Bedeutung erhalten, die aus den Händen dieses hochbegabten Künstlers hervorgegangen sind und für das Kunstleben jener Zeit ein unvergleichliches Zeugnis ablegen. Ohne nun die allmähliche Entwicklung der romanischen Baukunst an den Beispielen von Hildesheim, Quedlinburg, Gernrode, Gandersheim, Gröningen, Drübeck, Goslar, Königslutter und anderen im einzelnen zu verfolgen,

erinnern wir uns nur daran, wie weit und mühevoll der Weg war, der von der längst zerstörten turmlosen, kleinen Grabeskirche Heinrich I in Quedlinburg bis zu dem Münsterbau war, in dem die Gebeine seines geistesverwandten Urenkel des großen sächsischen Stammes-Herzogs, Heinrichs des Löwen, ruhen.

Denn das vorzüglichste Denkmal des durchgehend romanischen Gewölbebaus, auf durchaus nationaler Grundlage und in ansehnlichen Abmessungen, noch in Verbindung mit dem Rundbogen, ist der Dom in Braunschweig, die Lieblingsstiftung Heinrich des Löwen, welchen derselbe nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande 1173 in Gemeinschaft mit seiner Gemahlin Mathilde bei seiner Burg Tankwarderode gründete und mit dem bereits vorhandenen Augustinerstift verband. Ein gewaltiger Fortschritt und Geistesarbeit tritt uns bei dem Anblick dieses mächtigen, betürmten Bauwerks vor Augen, wenn wir im Geiste damit die kleine Vipertikirche in Quedlinburg vergleichen. Das römische Vorbild der altchristlichen Basilika, wie es sich nun einmal den deutschen Künstlern eingeprägt hatte, erkennen wir auch hier noch wieder, aber welch veränderten Charakter trägt hier alles? Statt des Sanctuariums mit der Nische der Kathedra haben wir hier das sich über der Krypta erhebende Chor- und Altarhaus nebst Querschiff; statt der Säulenreihen des Schiffes mit dem oben sichtbaren Dachstuhl umfängt uns hier im Schiffe der Wunderbau der Kreuzgewölbe, der in reich profilierten und gegliederten Pfeilerbündeln kraftvoll emporsteigt und in dem harmonischen Spiel des Gleichgewichtes zwischen der schwer lastenden Masse der Steingewölbe und den gleichsam emporsprudelnden Strahlen der Pfeilerbündel, die Phantasie zu immer neuen Gedanken anregt. Auch im Westen finden wir wieder einen mächtigen Bau dem Ganzen vorgelagert, der zwar hier noch nicht, gleich dem Paradies der alten Basilika, den Zugang zum Gotteshause vermittelt, denn die Portale liegen noch regelmäßig an den Langseiten des Baus, dafür aber das aus deutschem Empfinden hervorgewachsene neue Element des Turmbaus dem Ganzen hinzufügt, welches die ideale Bedeutung des Baus in frappanter Weise auch äußerlich zum Ausdruck bringt. Der phantasievollen, erfindungsreichen romanischen Kunstentwicklung war die Bereicherung der Basilika durch einen mit ihr organisch verbundenen Glockenturm vorbehalten, durch den der Bau im Äußeren seiner Vollendung wesentlich näher geführt wird. So steht denn jetzt die gewölbte romanische Basilika vollendet vor uns. Sie hat längst die bedeutungsvolle Stellung in der Richtung von West nach Ost als feste Regel erworben und die tiefsinnige Art des Mittelalters hatte durch Hinzufügen eines Querschiffs dem Grundrisse die geheiligte Kreuzgestalt zu geben verstanden.



Grundriß des Braunschweiger Doms.

Auch das Schwanken zwiſchen einer einchörigen Anlage im Oſten und einer zweichörigen im Oſten und Weſten (St. Michael und St. Godehard in Hildesheim) iſt bereits überwunden und zu Gunſten eines Chores im Oſten entſchieden. Die Stellung der Türme iſt zwar noch nicht völlig ſicher, und wir finden in manchen Gegenden mit Vorliebe die bedeutungsvolle Stelle der Kreuzesvierung wie in Königslutter, durch einen mächtigen Hauptturm ausgezeichnet, wobei oft auch in den Querſchiffwinkeln ſich vielfach ſchlanke Turmanlagen um den mächtigen Mittelturm gruppieren, aber bei unſerem St. Blaſius-Dom iſt bereits diejenige Turmſtellung gefunden, welche ſpäter die herrſchende wurde und in der die gotiſche Entwicklungszeit jene Wunderbauten der Propyläen, jene doppeltürmigen prachtvollen Weſtfaçaden erfand, die zu den kühnſten und phantaſievollſten Kunſtſchöpfungen aller Zeiten und Völker gerechnet werden müſſen. Von einer Beſchreibung des Braunſchweiger Doms ſehen wir ſelbſtverſtändlich ab, da das großartige Bauwerk ſelbſt in ſeiner ganzen wieder erneuten Schönheit und reichem Schmuck vor unſer aller Augen ſteht. Zu ſeiner Erklärung ſei nur kurz bemerkt, daß der Bau urſprünglich dreiſchiffig von ſeinem Erbauer hergeſtellt war, dem erſt faſt zweihundert Jahre ſpäter (1340) von Herzog Otto dem Milden das vierte Schiff an der Südſeite angebaut wurde, worauf dann 1470 die Erbauung des fünften Schiffes an der Nordſeite folgte. An der Südſeite ſind jetzt noch die urſprünglichen Wandpfeiler der damaligen Außenwand erkennbar. Der ganze Bau iſt in ſtrengen und ſchlichten Formen gehalten, wie ſie der niederſächſiſchen Schule eigen iſt, auch die rundbogigen Kreuzgewölbe desſelben erheben ſich nur über rein quadratiſchen Grundrißformen. Der Grundriß des Doms zeigt die übliche Kreuzform in ſtreng quadratiſcher Gliederung. Unter dem um 10′ erhöhten Fußboden des Altarhauſes und der Vierung erſtreckt ſich eine dreiſchiffige Krypta, deren Gewölbe von drei Paar Säulen mit einfachen Würfelkapitälen und zwei ſtarken Pfeilern getragen werden. Das Mittelſchiff iſt in vier Doppeljoche eingewölbt, und die Hauptpfeiler haben kreuzförmige Grundriſſe. Auffallend iſt in der Wölbung der Schiffe der Mangel an Quergurten zwiſchen den einzelnen Gewölbequadraten. Der Turmbau zeigt in den beiden unteren Geſchoſſen den üblichen maſſiven Unterbau, dem ſich an den Enden ſodann zwei Achteckstürme aufſetzen, während der Zwiſchenbau, das Kirchendach überragend, in einen ſchmuckvollen gotiſchen Giebel aus dem dreizehnten Jahrhundert ausläuft.

Auffällig bei dem mit ſo viel Sorgfalt ausgeführten Bau würde die Schmuckloſigkeit, ja Dürftigkeit der Portale ſein, wenn ſich eine Erklärung dafür nicht in der erwähnten Umwandlung der dreiſchiffigen Kirche in eine fünfſchiffige fände, indem hiebei offenbar die urſprünglichen Portale abgebrochen wurden und dann verſchwanden.

Zum Schluße bitte ich, noch einmal in die weiten Hallen des ehrwürdigen Gotteshauſes in Gedanken einzutreten, um den reichen Schmuck der Wand- und Gewölbemalerei zu würdigen, durch den der Braunſchweiger Dom in ſo hervorragender Weiſe ausgezeichnet iſt.

An ſolchem Bilderſchmuck, wie er uns hier entgegentritt, lernen wir erſt

wieder, wie wir in würdiger Weise unsere Kirche ausschmücken sollen und von welcher Bedeutung gerade für die Architektur die Farbe und der Pinsel des Malers ist. Durch keine der Schwesterkünste wird die Architektur so in ihrer Wirkung unterstützt, gehoben, ja vergeistigt, als durch die Malerei mit ihrem zauberhaften Farbenspiel. Denn ganz abgesehen von den kostbaren figürlichen Darstellungen wird schon durch eine stilvolle Ausschmückung oder Abtönung der Flächen, neben Hervorheben der Pfeiler, Säulen, Basen, Kapitäle, Rippen und Gurten, kurz aller konstruktiv bedeutsamen Baugliedер mittelst richtig gewählter Musterung u. s. w. der der Konstruktion zu Grunde liegende Gedanke dem Beschauer deutlicher. Es tritt gleichsam aus dem Nebel der grauen Eintönigkeit durch die Farbe das Ganze erst in helle Sonnenbeleuchtung und wird unserem Auge in seiner Gliederung verständlich. Wenn wir dann noch die unserem Glauben wohlbekannten heiligen Gestalten aus dem Leben wie den Parabeln und prophetischen Gesichten der Bibel, in würdevoller Hoheit und Glaubensinnigkeit in lichten Farben an Wänden und Gewölben dahin ziehen sehen, ist es als ob sich die hohen Hallen schon in die Vorhalle des Paradieses verwandelten. Die reichen Wand- und Gewölbemalereien unseres Doms im Altarhause, Chor, Kreuzesvierung und südlichen Kreuzarm sind mittelalterlichen Ursprungs und stammen aus der Zeit von 1224. Ihre Wiederauffindung unter späterem Kalküberzuge und ihre Wiederherstellung gab die Veranlassung, die übrigen Räume des Doms, in denen sich zum Teil mehr oder weniger erhebliche Reste früherer Ausmalung vorfanden, aufs neue in mittelalterlichem Stil auszumalen. Und so sind wir jetzt so glücklich, hier eine stilvoll ausgemalte Kirche zu besitzen, die in ihrer Echtheit und Einheitlichkeit kaum ihresgleichen findet und deren Gesamtwirkung fast überwältigend ist.

Lassen Sie mich hieran einige Fingerzeige knüpfen über die Grundgedanken, welche bezüglich der Auswahl des Stoffes für Ausmalung von Kirchen in der mittelalterlichen Kunst maßgebend und bestimmend waren und auch jetzt noch bei Ausmalung solcher Kirchen, die im mittelalterlichen Stile erbaut sind, ihre Gültigkeit besitzen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein unverbrüchliches Gesetz, sondern eine allgemeine Richtschnur.

Als Grundsatz gilt, daß der in der Kirche anzubringende Bilderschmuck an Wand- oder Glasmalerei nichts anderes zum Vorwurf haben soll, als die Darstellung des Ratschlusses Gottes zur Erlösung des sündlichen Menschengeschlechtes durch das Leben und Sterben unseres Heilandes Jesus Christus. Hieraus folgt von selbst, daß die Bilder aus dem Paradies und des ersten Sündenfalls innerhalb der Kirche nicht vorkommen. Sie wurden in die Vorhalle der Kirche verlegt und daher erhielt diese den noch bis heute üblichen Namen des Paradieses. Innerhalb der Kirche trat nun folgende Einteilung des genannten Hauptthemas in die verschiedenen Räumlichkeiten ein. Gleich nach dem Eintritt durch eine im Westen befindliche Thür ist der Raum rechts (also nach Süden) an Wänden, Decken 2c. vom Westgiebel bis zum Querschiff für die Darstellungen aus dem alten Bunde, der Hinweisung und Vorbereitung auf Christus bestimmt, und zwar im Westen etwa mit dem Brudermorde Kains beginnend durch die Sündflut,

Erwählung des Volkes Israel, Moſes, David, die Propheten bis zum babyloniſchen Gefängniſſe und Wiedererbauung des Tempels. Nun folgt vom ſüdlichen Kreuzarme über den Chor und den Altarraum bis zum nördlichen Kreuzarme die Lebens-, Leidens- und Auferſtehungsgeſchichte unſeres Herrn, von dem engliſchen Gruß und der Geburt bis zum Tod und Himmelfahrt, wobei die Verklärung auf dem Berge als der Höhepunkt des Erdenlebens Jeſu gern in das Mittelfenſter der Altarniſche verlegt wird. Von alters her wird dann der Platz in das Halbkuppelgewölbe der Apſis für die Darſtellung der majestas domini oder den zum Weltgericht wiederkehrenden Chriſtus der ganzen Kirche ſichtbar feſtgehalten.

Der Raum vom nördlichen Querſchiff endlich bis zum Weſtgiebel iſt für die Geſchichte der Kirche Jeſu Chriſti auf Erden beſtimmt. Mit Ausgießung des heiligen Geiſtes beginnend, ſchreitet ſie fort durch die Miſſionsthätigkeit Pauli ꝛc. zu dem Martyrium des Jakobus und der übrigen Blutzeugen, mit deren Fortführung bis in die ſpäteren Zeiten in den katholiſchen Kirchen die Darſtellung abſchließt, während für proteſtantiſche Kirchen in jenem Teile ſich noch Raum für die Geſchichte der Reformation und beſonders auch für bildliche Darſtellungen des geiſtlichen Liederſchatzes unſerer Kirche findet, der ja recht eigentlich eine Lebensäußerung für den Glauben der Gemeinde iſt. Eine Illuſtration der ſchönen Lieder: „Jeruſalem, du hochgebaute Stadt“ und „O Welt, ſieh hier dein Leben“ und „O Haupt voll Blut und Wunden“ u. ſ. w. ſind ja bereits von berühmten Meiſtern in befriedigender Weiſe ausgeführt.

Ein zweites Beiſpiel einer ſolchen ganz ausgemalten großen romaniſchen Münſterkirche haben wir in der prachtvollen Stiftskirche zu Königslutter ganz in unſerer Nähe. Dieſer Bau iſt ganz neu ausgemalt, freilich von einem Katholiken, dem leider noch nicht lange verſtorbenen hochbegabten Architekten Eſſenwein, Direktor des Germaniſchen Muſeums in Nürnberg. Leider geſtattet es die uns zugemeſſene Zeit nicht, den ſowohl durch ſeine bedeutenden Abmeſſungen als durch ſeine ganze künſtleriſche Konzeption und beſonders reiche und ſorgfältige Ausführung hervorragendſten Münſterbau des Kaiſers Lutter, oder wie wir ihn lateiniſch zu nennen pflegen, Lothar, näher zu beſchreiben. Er hatte ſich dieſen Bau zur Grabeskirche beſtimmt und liegt im Schiff derſelben begraben († 1137), zu ſeiner Linken ruht ſein Schwiegerſohn († 1139) Heinrich der Stolze, zu ſeiner Rechten ſeine Gemahlin, die Kaiſerin Richeza († 1141).

Es iſt ein wichtiger Vorzug des romaniſchen Kirchengebäudes, daß es ſich für eine ſolch reiche Entfaltung des Bilderſchmucks eignet, wie wir ihn in dem Braunſchweiger Dom und der Stiftskirche zu Königslutter finden, indem dasſelbe die dafür erforderlichen breiten Flächen bietet. In dem gotiſchen Kirchengebäude iſt das weit weniger der Fall, da nach dem der Gotik innewohnenden Konſtruktionsprinzip die vorhandenen Wandflächen in einzelne kräftige Pfeiler aufgelöſt werden, zwiſchen denen ſich weite Bögen oder Fenſter von mächtiger Dimenſion mit ihrem reizvollen Maßwerke und leuchtenden Glasmalereien ausſpannen. Unverkennbar bietet auch dieſe Eigentümlichkeit der romaniſchen Baſilika für den proteſtantiſchen Kultus einen beachtenswerten Vorteil, denn die biblia paupe-

rum ist dem lehrhaften Charakter unserer Kirche sehr entsprechend und bietet eine wichtige Handhabe, auch die moderne Malerei, welche sich dem Dienst der Kirche fast ganz entzogen hat, wieder zu einem hohen Gottesdienst heranzuziehen und zur Gottesverehrung zu nutzen. So kommen wir wieder zu dem schon eingangs erwähnten Gedanken, daß die romanische Basilika sich mehr noch als der gotische Kirchenbau zum Ausgangspunkte für eine protestantische Kirchenbaukunst eignen würde. Aber indem ich dieses ausspreche, fühle ich zugleich die Unmöglichkeit: von der höchsten Entwickelung mittelalterlicher Baukunst, von der Gotik gleichsam absehen zu wollen. In ihr erst erlangt die mittelalterliche Baukunst die für das moderne Leben völlig unentbehrliche Freiheit der Bewegung, in ihr erst lösen sich die Fesseln harter Starrheit, hier erst wird alles flüssig, Leben und Bewegung, und wenn Sie selbst es mit Ihren Augen sehen und in Ihrem ganzen Wesen empfinden wollen, welch eine, von der romanischen Basilika nicht erreichte Grazie und vornehme Schönheit den Gebilden gotischer Kunst innewohnt, so scheuen Sie den kurzen Weg nach Riddagshausen nicht und treten Sie durch das Portal in diese reizvolle Cistercienserkirche mit prüfendem Auge ein. — Es bleibt daher auch für das Problem der Erfindung eines wahrhaft protestantischen Kirchengebäudes kein anderer Weg, als der der alten Meister: durch vorsichtiges, schrittweises Fortschreiten in der als richtig erkannten Richtung zum Ziel zu gelangen. Hoffen wir denn, daß dieser langsame Weg in unserem Zeitalter des Dampfes und der Elektrizität gegen den der Alten sich doch etwas möge verkürzen lassen!

## Der Christuskopf auf Kyburg.

Von Winterthur, dem großen Eisenbahnknotenpunkt der Ostschweiz, in fünf Viertelstunden köstlichen, einsamen, aber durch viele Wegweiser deutlich markierten Waldweges zu erreichen, erhebt sich die Kyburg, die Stammburg Rudolfs von Habsburg mütterlicherseits, 187 m über dem Bette der Töß, die sie in vielen Windungen umfließt, und 632 m über Meer. Ein Besuch der Kyburg gehört schon nur des damit verbundenen Naturgenusses willen zum Lohnendsten, was der Geschichtsfreund abseits von der großen Touristenstraße in der Schweiz haben kann. Herrlich ist der Blick vom Südabhang des Eschenberges hinüber auf die Kyburg. Ringsum, so weit das Auge schweift, nichts als Wald; drunten in der Tiefe die Töß; drüben, etwas höher, aus dichten Baumkronen hervorlugend, der Kirchturm und die Festungstürme von Kyburg. Man kann sich getrost im Geist in jedes der acht letzten Jahrhunderte zurückversetzen; nichts ist, was uns aus der Illusion risse, als etwa der Pfiff einer Lokomotive, den der Wind aus dem nahen Kempthale herüberträgt. Als eine im wesentlichen wohlerhaltene, weil seit dem Ende des elften Jahrhunderts fast ununterbrochen bewohnte, mittelalterliche Burganlage nimmt die Kyburg sofort unser ganzes Interesse in Anspruch. Doch können wir uns hier auf eine auch nur einigermaßen genaue Beschreibung nicht einlassen. Um einen unregelmäßigen Hof gruppieren sich zwei Wohngebäude, vier Türme, eine Kapelle und ein Ökonomiegebäude in der

Weiſe, daß die Ringmauer ſich jeweilen in den Außenmauern dieſer Gebäude fortſetzt und ein über die Mauer laufender Wehrgang alle Teile des Ganzen miteinander verbindet. Auch die Geſchichte der Burg kann nur aufs kürzeſte hier ſkizziert werden. Während die Sage ſchon aus bedeutend früherer Zeit von der Kyburg zu melden weiß, wird ſie von der Geſchichte zum erſtenmal im burgundiſchen Erbfolgeſtreit genannt, wo König Konrad II ſie dem Grafen Werner von Kyburg, dem Freunde ſeines Stiefſohns Herzog Ernſt von Schwaben, 1027 zerſtörte. Wieder aufgebaut fiel ſie im ſelben Jahrhundert noch einmal, im großen Streit zwiſchen Kaiſer und Papſt. Doch ſie erhob ſich wieder aus dem Schutte. 1264 gelangte Rudolf von Habsburg als nächſter Erbe ſeines Oheims mütterlicherſeits, Hartmanns des Ältern von Kyburg, in den Beſitz der Kyburg. Unter ihm und wahrſcheinlich auch noch unter ſeinem Nachfolger, Albrecht I, waren in einer Seitenkapelle der Schloßkirche die Reichskleinodien aufbewahrt. Durch Pfändung gelangte die Burg 1377 an Johann von Bonſtetten, 1384 an die Grafen von Toggenburg, durch Heirat 1402 an Wilh. von Montfort. 1424 löſte die Stadt Zürich an Stelle des geächteten Herzogs Friedrich von Öſterreich die Kyburg. 1442 trat es dieſelbe an Öſterreich ab, doch wurde ſie auch jetzt durch einen Zürchervogt verwaltet, und 1452 gelangte ſie endgültig in den Beſitz der Stadt. Von 1424 bis 1798 war ſie der Sitz von Zürcher Vögten. In der Revolution kapitulierte der letzte derſelben vor dem empörten Landvolk. Bis 1831 diente ſie Verwaltungszwecken des Kantons Zürich; dann ging ſie in Privathände über, nicht zu ihrem Schaden. Der zweite Beſitzer, Oberſtlieutenant Pfau von Winterthur, machte aus ihr ein freundliches Kunſtmuſeum; der dritte, Herr E. Bodmer, wandte ſeine Aufmerkſamkeit beſonders dem Gebäude ſelber zu, das er mit großer Mühe und viel Aufwand ausbeſſerte und von dem er mehrere Räume aus jahrhundertelanger Vergeſſenheit zog und mit höchſter Pietät wieder in den urſprünglichen Stand ſtellte. Dieſe höchſt verdienſtliche Thätigkeit kam in erſter Linie der romaniſchen Burgkapelle zu ſtatten. Durch die hintere der beiden nach dem Hofe führenden Thüren treten wir in das Schiff ein, einen flachgedeckten Raum von nahezu quadratiſcher Grundform. Die Länge einer Seite beträgt 6,9 m, die Höhe gegen 6 m. Die rechte Hälfte der Oſtwand iſt von einem romaniſchen auf Mauerpfeilern von Quadern ruhenden Bogen durchbrochen, der nach dem Chore führt. Dieſer, ebenfalls von quadratiſcher Grundform und derſelben Höhe wie das Schiff, ſchließt ſich alſo nicht in der Mitte, ſondern in der rechten (ſüdl.) Hälfte an die Oſtſeite des Schiffes an. Die Nordwand des Chors iſt wiederum von einem Bogen durchbrochen, etwas tiefer liegend als der Triumphbogen, durch den man, einige Stufen hinunterſteigend, in die Seitenkapelle eintritt, welche einſt die Reichskleinodien barg und darum die Reichskammer genannt wurde. Dieſe Kapelle ſchließt ſich an die linke (nördl.) Hälfte der Oſtwand des Schiffes an, iſt aber von dieſem aus nicht zugänglich. Sie bildet zugleich das Untergeſchoß eines niedrigen Turmes, den nach außen nichts als ein gekuppeltes romaniſches Doppelfenſter im Obergeſchoß ziert. Chor und Seitenkapelle (Sakriſtei) ſind ebenfalls flach gedeckt. Vier durch die ſtarke Außenmauer (nördl. Wand) gebrochene romaniſche Fenſter ſpen-

deten urſprünglich dem Raum das Licht, drei dem Schiff, eins der Sakriſtei und dem Chor. Später mauerte man von den drei Fenſtern des Schiffes zwei zu, um größere Flächen für die Gemälde zu gewinnen, mit denen ſich bald alle Wände der drei heiligen Räume, die Weſtwand des Schiffes allein ausgenommen, bedeckten. Dagegen wurde im Chor, in der Mitte der Oſtwand, ein Spitzbogenfenſter mit Maßwerk und in Chor und Schiff nach Süden je ein viereckiges Fenſter mit gotiſchem Teilſtab ausgebrochen. Die Malereien erſtrecken ſich ſelbſt bis in die Leibungen dieſer Fenſter. Das Schiff erhielt eine gotiſche Holzdecke. —

Der Chriſtuskopf auf Kyburg.

Es kam die Reformation, die natürlich im Schloß Kyburg, dem Beſitztum der Stadt Zürich, alſobald ſich geltend machte. Wenige Schritte vom Schloß entfernt ſteht die Dorfkirche, in welcher der evangeliſche Gottesdienſt gleich im Anfang der Reformation ſeinen Einzug hielt. Damit war die Burgkapelle überflüſſig und diente nun über 300 Jahre lang profanen Zwecken. Hört man, daß ein Holzboden Chor und Sakriſtei in eine obere und untere Hälfte teilte, die zu Gefängniſſen dienten, daß Thüren ausgebrochen und Fenſter vermauert wurden, ſo muß es faſt als ein Wunder bezeichnet werden, daß von den Gemälden nicht mehr zerſtört wurde. Herr Pfau fing an, ſie von der Tünche, die ſie Jahrhunderte lang gedeckt und geſchützt hatte, zu befreien, und Herr Bodmer ließ

dem ganzen ehrwürdigen Gotteshaus eine wahre Musterrenovation angedeihen. Der Zwischenboden wurde entfernt; die Gemälde vollends aufgedeckt und nur da, wo es sich ohne gewagte Konjekturen machen ließ, aufs sorgfältigste ergänzt; die gotische Holzdecke im Schiff nach den vorhandenen Resten herrlich rekonstruiert; die Stellen, wo die Gemälde gänzlich zerstört sind, mit Gobelins bedeckt; die Fenster mit kostbaren Scheiben geschmückt; das Ganze durch allerlei Werke kirchlicher Kunst belebt und, last not least, der geweihte Raum bei einem Familienfest durch einen vom Ortsgeistlichen abgehaltenen evangelischen Gottesdienst gleichsam neu geweiht. Die Gegenstände der in Wasserfarben auf den trockenen Bewurf gemalten Bilder, denen wir eine sorgfältige Besprechung von berufener Seite in diesem Blatt oder anderswo dringend wünschen möchten, sind folgende:

A. Im Schiff. 1) Die Westwand zeigt keine Spuren von Bemalung. 2) Die Südwand, nach dem Hofe hin, durchbrochen von einer großen und einer kleinen Thüre und einem Fenster, zeigt rechts: Christophorus; links: drei Scenen aus der Passion, Christus gegeißelt, mit Dornen gekrönt, zum Tode geführt. Die edle Gestalt Christi ist jedesmal bedeutend größer als die übrigen Figuren. Über allen drei Scenen ist je ein spätgotischer Bogen mit Krabben und Kreuzblume gemalt. 3) Die Nordwand, von einem alten und einem darüberliegenden neuen Fenster durchbrochen. Die ganze obere Hälfte dieser Wand nahm ein jüngstes Gericht ein, dessen (für den Beschauer) linke Seite aber durch eben jenes Fenster bis auf die Spuren einer fürbittenden Maria zerstört ist. Um so besser ist die rechte erhalten. Neben dem auf dem Regenbogen thronenden bartlosen Christus kniet Johannes der Täufer. Hinter ihm steht auf einem Sockel, von Engeln umschwebt, das Kreuz mit der aufgehängten Dornenkrone. Weiter nach rechts öffnet sich, die ganze Höhe des Bildes einnehmend, der Höllenrachen. An eine darin stehende Säule klammert sich der Teufel an, während kleine Teufel mit Stricken die Leute herbeiziehen. Alle menschlichen Figuren im Höllenrachen sind bekleidet; deutlich unterscheidet man einen Bischof und eine Nonne. Unter dem Regenbogen sieht man nackte Menschen im Fegefeuer. Sie eilen dem Höllenrachen zu. Von einer Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern, wie auf dem neuentdeckten Gerichtsbild in Dättlikon bei Winterthur, ist auf diesem Fragmente nichts zu sehen. Unter dem Gerichtsbild ist eine Reihe von Heiligen dargestellt; dabei eine unleserliche Schriftspur. Deutlich ist eine an einen Baum gebundene nackte, jugendliche Figur (Sebastian oder Urfula?) zu erkennen, die zwei Bogenschützen zum Ziele dient. 4) Die Ostwand ist in ihrer rechten Hälfte vom Chorbogen durchbrochen. Auf der linken Seite des Bogens, die eine große Fläche darbot, steht, zunächst dem Bogen, etwa lebensgroß die heilige Regula, das edel gebildete Haupt mit geschlossenen Augen in der Hand, nach der rechten Seite gewendet. Alles, was links von der Heiligen gemalt war, ist zerstört, da hier übereinander zwei Thüren aus dem Schiff nach den in der Sakristei eingerichteten Gefängnissen durchgebrochen waren. Doch kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß hier die zwei Leidensgefährten der Regula, Felix und Exuperantius, in gleicher Stellung und gleichem Maßstab

dargeſtellt waren. Rechts vom Chorbogen, ſtark zerſtört, ſteht Chriſtus, wegen des kleinern Raums auch bedeutend kleiner, den Märtyrern auf der andern Seite des Bogens zugewendet und ſie in ſein Reich aufnehmend. Auf einem Spruchband iſt, nach einem unleſerlichen Worte, in deutſchen Minuskeln zu leſen: „... ihr Geſegneten ....“ (Matth. 25, 34). B. Im Chor. 1) Die Oſtwand. Links von dem gotiſchen Fenſter: der heilige Ulrich (der Name iſt in deutſchen Minuskeln beigeſetzt); rechts: der heilige Antonius; beide unter gotiſchen Bogen mit Kreuzblumen und Krabben, denjenigen über den Paſſionsbildern im Schiff gleich; über dem heiligen Ulrich das Wappen von Zürich, über dem heiligen Antonius der öſterreichiſche Adler. In der Fenſterleibung: links Maria, rechts der Engel Gabriel mit lateiniſchem Spruchband, alſo eine Verkündigung. Darüber je ein Heiliger. In der Spitze undefinierbare Reſte. 2) Die Südwand, durchbrochen von einem viereckigen Fenſter. In der Fenſterleibung links und rechts: Heilige. Über und neben dem Fenſter: Zwei Reihen heiliger Frauen, die untere Reihe unter einem Gewölbe ſtehend. Oben ſind Maria Magdalena und Katharina, unten Urſula, Dorothea und Barbara (?) an ihren Attributen zu erkennen, ſämtliche nach Geſichtsausdruck, Bewegung und Gewandung von idealer Schönheit. 3) Die Fläche über dem nach der Sakriſtei ſich öffnenden Bogen: Die Anbetung der Könige. Rechts der Stall mit der heiligen Familie (Maria mit Krone), darüber der Stern. Von links kommen die Könige. Der erſte reicht in gebückter Stellung dem heiligen Kind ein Käſtchen dar, in welches dasſelbe gierig greift. Der zweite macht den dritten auf den Stern über der Hütte aufmerkſam. Der Mantel der zweiten iſt mit Sternen, der des dritten mit Adlern beſetzt; beide tragen monſtranzartige, gotiſche Gefäße. Weiter links, durch einen Stab von den Königen getrennt, der hl. Franziskus. Die Gemälde in Schiff und Chor zeigen alle gewiſſe Ähnlichkeiten. Die Gegenſtände ſind durch breite gotiſche Bordüren von einander getrennt. Keins der Bilder hat einen landſchaftlichen oder architektoniſchen Hintergrund. Der Hintergrund iſt weiß, mit Sternen beſät; man wird keinenfalls weiter als bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück gehen dürfen. Nur das Gerichtsbild, obwohl es denſelben Sternenhintergrund zeigt, ſcheint älter zu ſein; doch wage ich darüber kein Urteil abzugeben. C. So gut wie datiert ſind dagegen durch ein Donatorenbild mit dem Wappen des Vogtes Schwarzmurer (1468—1487) die Gemälde der Sakriſtei. Sie ſtellen in einem Cyklus das Martyrium der hl. Regula dar, die wir im Schiff in der Glorie geſehen haben. 1. Weſtwand (nach dem Schiffe hin): a oben links: Regula vor dem römiſchen Landpfleger, b oben rechts: Regula gefangen fortgeführt, c unten links: ein undeutlicher Reſt, d unten rechts: ganz zerſtört. Das iſt wieder die Wand, durch welche jene zwei Thüren gebrochen worden waren. 2. Die Nordwand, von einem Fenſter durchbrochen: e oben links: Regula geſteinigt; f oben rechts: Regula in Öl geſotten. Ein junger Scherge facht mit einem großen Blaſebalg das Feuer unter dem Keſſel an, ein anderer gießt der Heiligen, die nackt in einem Zuber ſitzt, das ſiedende Öl über das Haupt. Links unter e ein Biſchof, rechts unter f das ſchon erwähnte Donatorenbild. In der linken untern Ecke knieen zwei Donatoren,

männlich und weiblich; daneben ist das besagte Wappen sichtbar. Alles übrige ist zerstört. 3. Ostwand, Fortsetzung des Regulacyklus, g oben links: ein Turm mit vergittertem Fenster, offenbar Regulas Gefängnis; h rechts: Regula nackt an den Füßen aufgehängt und von zwei Schergen gestäupt; i unten links: Regula mit Knütteln geschlagen und k rechts: enthauptet. Ausdruck, Bewegung und Zeichnung, auch des Nackten, ist auf diesen Bildern ebenfalls auffallend gut, doch sind sie sicherlich von anderer Hand gemalt als die übrigen. Statt des Sternengrundes zeigen sich hier Spuren landschaftlichen Hintergrundes. Die einzelnen Darstellungen sind durch kunstlose, dicke schwarze Linien von einander getrennt.

Eine nicht minder verständnisvolle Wiederherstellung hat Herr Bodmer auch einem Saal des „Grafenhauses" angedeihen lassen. (Schluß folgt.)

## Vom Büchertisch.

H. Knackfuß und Max Gg. Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte. II. Band. Gotik und Renaissance, Verlag von Velhagen u. Klasing, Bielefeld und Leipzig.

In knapper Zusammenfassung und klarer Gliederung des Stoffes schreitet das Werk voran, das als Seitenstück der bekannten „Monographien" des Verlags eine wirklich lesbare, den neuesten Stand der Forschung wiedergebende Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte bietet. Wenn in der Disposition des Werkes zwischen romanischem und gotischem Stil der große Einschnitt gemacht und jener dem Zusammenhang mit der Antike zugewiesen wurde, so wird nun doch mit der gewöhnlichen, gewiß richtigen Auffassung der gotische Stil „die folgerichtige Fortentwicklung des romanischen" genannt. Etwas ausführlicher im Verhältnis zur Architektur hätten wir die Bildnerei und das Kunsthandwerk des gotischen Stils behandelt gewünscht, in Betracht der Bedeutung, welche letzteres heutzutage wieder erlangt hat (S. 109/110 muß es Tiefenbronn statt Tiefenborn heißen; der Ort liegt übrigens noch nicht im eigentlichen Schwarzwald). Nicht ganz glücklich ist es, daß die gesamte italienische Gotik in einem Abschnitt behandelt ist, der die Überschrift trägt: „Vorbereitungen und Frühzeit der Renaissancekunst." Im übrigen ist dieser Abschnitt vortrefflich durch die Klarheit, mit welcher die Kunstentwicklung am Niederrhein, in den Niederlanden und in Italien ins Verhältnis gesetzt und zur Anschauung gebracht wird, und durch die Sorgfalt, mit welcher nur wirklich gesicherte Resultate der kritischen Forschung (ohne auf Streitfragen einzugehen) mitgeteilt werden. Der Abbildungsschmuck wirkt sehr harmonisch durch glückliche Wahl des Maßstabes und der Verteilung; die Reproduktion, fast durchweg nach Photographien, ist gut, die Auswahl der Bilder selbst vielfach neu und durchaus geschmackvoll.

**Inhalt:** Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungs-Gegenstände für evangelische Kirchen, in Braunschweig. (Schluß.) — Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. Von Baurat Hotzen. Mit zwei Abbildungen. (Schluß.) — Der Christuskopf auf Kyburg. Von Th. Zimmermann. Mit Abbildung. — Vom Büchertisch.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Hiezu ein Verzeichnis gehaltvotter Bücher von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Dezember 1898. Vierzigster Jahrgang. Nr. 12.

# für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz**,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

## Der Christuskopf auf Kyburg.

(Schluß.)

Aber nicht die für den Geschichtsfreund, den Archäologen und wie wir gesehen auch den Freund alter kirchlicher Kunst so hochinteressanten Gebäulichkeiten allein sind es, die zu einem Besuch der Kyburg einladen. Herr Bodmer besitzt auch eine reiche Sammlung von Werken der Kunst und des Kunsthandwerkes. So weit die Stücke dieser Sammlung nicht verwendet sind zur stil- und stimmungsvollen Ausstattung der Kapelle und jenes Saales, sind sie in drei Räumen des „Ritterhauses" auf- und ausgestellt. Mit größter Liberalität ist diese wertvolle Sammlung dem Publikum geöffnet und Herr Bodmer führt in liebenswürdigster Weise namentlich solche Gäste, die der Sammlung einiges Verständnis entgegenbringen, persönlich durch die Räume des Schlosses. Ein Stück aber dieser Sammlung ist es, das durch einen Artikel im christlichen Kunstblatt

ein wenig zum Gemeingut zu machen mir schon lange ein liebes Anliegen war. Es ist ein Christuskopf aus Elfenbein. Im Vorhergehenden sollte nur gezeigt werden, welch hohe Genüsse auch sonst noch des Freundes kirchlicher Kunst bei einem Besuch auf Kyburg warten.

Und nun zu unserem Christuskopf, von dem wir hier eine wohlgelungene, von Photograph Ganz in Zürich besorgte Aufnahme in 72/100 natürlicher Größe den Lesern vorführen dürfen (S. 173). Über den Eindruck, welchen das Werk macht, fasse ich mich kurz. Er ist ein so ergreifender, daß es aus der ganzen reichen Sammlung sofort in die Augen fällt. Vor allem ist darauf aufmerksam zu machen, wie glücklich hier Wahrheit und Schönheit, Realismus und Idealismus vereint sind. Der Künstler wollte ein Andachtsbild schaffen; aber er vergaß nicht — was namentlich die Künstler der Renaissance oft vergessen haben, — daß der Anblick eines an den größten Leibes- und Seelenqualen Sterbenden unmöglich ein lieblicher sein kann. Aber ebenso wenig vergaß der Künstler, — was so viele Realisten seiner und anderer Zeiten vergessen haben — daß „der Schönste unter den Menschenkindern" auch in diesen größten Qualen nicht häßlich abstoßend, sondern immer noch edel und göttlich ausgesehen haben muß. Ich wenigstens wüßte unter den ungezählten Darstellungen, welche der heilige Gegenstand im Lauf der Jahrhunderte durch Maler und Bildhauer gefunden hat, nicht eine einzige zu nennen, welche dieser Anforderung, wahr und schön zugleich zu sein, in dem Maße genügt wie dieser spätgotische Christuskopf. Charakteristisch sind: die Stirne mit dem Ausdruck des Schmerzes; die hoch hinauf gezogenen untern Augenlider; die edle Nase; der halbgeöffnete, feingeschnittene, auffallend kleine Mund, darin selbst Zähne, Zunge, Gaumen, so weit sie von außen sichtbar werden, ausgeführt sind; für die Datierung wichtig die regelmäßig geflochtene Dornenkrone und die manierierte Behandlung von Haupthaar, Bart und Schnurrbart. Selbstverständlich ist der Kopf teilweise bemalt; grün die Dornenkrone; braun alles Haar und die Pupillen, von denen die linke die Farbe teilweise verloren hat, was dem Gesichtsausdruck, aus der Nähe betrachtet, leider etwas Schielendes verleiht. Spuren von roter Bemalung zeigen die Lippen; im Innern des Mundes ist die rote Bemalung intakt. Mit besonderem Realismus ist das Blut dargestellt, das die Stirne und dem Haupthaar entlang das übrige Angesicht befleckt. Quer über den Kopf zieht sich ein mehrere Millimeter weiter Einschnitt, der auf beiden Seiten bis in die Dornenkrone hineinreicht und offenbar zur Befestigung eines Strahlenkreuzes gedient hat. Das ganze Haupt ist aus Einem Stück Elfenbein, dem Wurzelende eines besonders schönen Zahns, gearbeitet. Die Höhe beträgt 14 cm, die Breite 10 cm. Kein Zweifel, wir haben es mit dem Kopf eines Kruzifixes zu thun und nicht mit dem Fragment irgend einer andern Darstellung des leidenden Heilandes. Dafür spricht der Gesichtsausdruck, der durchaus der eines Sterbenden ist. Dafür spricht aber auch der Umstand, daß das Werk am schönsten zur Geltung kommt, wenn man es sich leicht nach vorn neigen läßt und es dann aus gehöriger Entfernung so von unten betrachtet, daß es keine Verkürzung erleidet, also genau in der Stellung, wie sie dem Kopf eines auf einem Altar stehenden Kruzifixes zukommt.

Was weiß man nun über die Herkunft dieſes ſo intereſſanten Werkes? Herr Bodmer hat den Kopf mit einem ebenfalls aus Elfenbein geſchnitzten, freilich weit geringeren Kopf Johannes des Täufers aus einem Zürcherhaus erſtanden, in welchem dieſelben ein altes Familienerbſtück bildeten. Die Familientradition wußte, daß die Köpfe ſtets zuſammen aufbewahrt worden ſeien; daß ſie beide aus dem Groß- oder noch wahrſcheinlicher dem Fraumünſter in Zürich ſtammen und 1524 weggenommen worden ſeien; ſie wußte ferner, daß der Johanneskopf eine Angabe ſeiner Herkunft enthalte; doch vermochte niemand darüber genaueres zu ſagen. Endlich, als gegenwärtiger Artikel ſchon halb geſchrieben war, entdeckte Herr Bodmer, daß der Johanneskopf, wie ſo manches Elfenbeinwerk, ein Gewinde enthalte und ſich öffnen laſſe. Im Innern fand ſich ein zirka 9 cm langer und 4 cm breiter Pergamentſtreifen mit halbverblichener Schrift von der noch folgendes zu leſen iſt: Dieser Kopf mit zwey andern unsers liepen Heylantes und unserer liepen Frawen sint us dem grossen Münster dyser Statt und Gericht zu Zürich .... dem Altar unserer liepen Frawen .... dyse kunstrichen Meisterwerch us dem Münster genommen sind an den .... (Eigennamen) teur verkauft wurdind .... us denselben Hefti .... ich hab im aber diese Köpf wyder abgekauft für 6 Dukaten .... myni liepen Kinder pitten si als ein guet Heiligtum und Andenken für alli Zyt kostlich aufzubiwaren. Zürich, Zystig den 16. Augstmonat im 1524. Jahr. (Folgt die Unterſchrift und drei Kreuze.) So lieſt Profeſſor Dr. Egli das Pergament. Wie merkwürdig wurde durch dieſen hochintereſſanten Fund jene Tradition beſtätigt. Die beiden Köpfe gehören wirklich zuſammen. Der Johanneskopf enthielt wirklich Angaben über ſeine Herkunft. Die beiden Werke ſtammen wirklich aus einer der Hauptkirchen Zürichs und ſind 1524 weggenommen worden. Nur in Bezug auf die Kirche weichen das Pergament und die mündliche Tradition von einander ab, indem jenes das Großmünſter, dieſe das Fraumünſter nennt; aber gerade dieſe Abweichung erweckt Zutrauen; ſie beweiſt, daß die Tradition und das Pergament unabhängig von einander ſind. Nun herrſcht allerdings unter den Sachkundigen, welchen das Pergament vorgewieſen wurde, keine Einſtimmigkeit darüber, ob es wirklich aus dem 16. Jahrhundert ſtamme oder ob es nicht vielmehr bloß eine Kopie ſei. Daß man es hingegen ſicherlich nicht mit einer Myſtifikation zu thun hat, dafür ſprechen Gründe, die hier nicht näher erörtert werden dürfen. Laſſen wir jedoch die Sache, die nicht von kunſthiſtoriſchem ſondern nur von lokalhiſtoriſchem Intereſſe iſt, auf ſich beruhen und nehmen wir an, das Pergament ſei echt oder wenigſtens die getreue Kopie eines echten Originals. Dann ſehen wir im Geiſt das Kruzifix, deſſen Kopf wir vor uns haben, auf einem der vielen Altäre des prächtigen, mit Ausnahme der Obergeſchoſſe der Türme rein romaniſchen Großmünſters ſtehen. Links und rechts ſteht eine Statuette der hl. Jungfrau und Johannes des Täufers. Es muß ein ergreifender Anblick geweſen ſein! Da tritt, nachdem vielleicht ganz kurz vorher dieſer Altar geſtiftet worden, am 1. Januar 1519 Meiſter Ulrich Zwingli auf die Kanzel dieſer Kirche und beginnt ſeine Wirkſamkeit, die mit einer vollſtändigen Umwälzung der kirch-

lichen wie der politiſchen Verhältniſſe endigt. Seine Predigt richtete ſich anfänglich durchaus nicht gegen die Bilder. Er anerkannte die bildende Kunſt als eine Gabe Gottes und bezeichnet ſich als einen Bewunderer der Bilder und der Statuen, ja er ſchreibt an den Urner Landſchreiber Kompar, „ſeinetwegen hätten die Bilder wohl in den Kirchen bleiben mögen.“ Aber als dann im Herbſt 1523 da und dort kirchliche Bilder zerſtört wurden und es galt, zur Bilderfrage prinzipielle Stellung zu nehmen, trat Zwingli doch auf die Seite derer, die meinten, der Verehrung der Bilder nur durch deren Beſeitigung wehren zu können. In den Wochen vom 2. bis 17. Juli 1524 wurden in den Stadtkirchen bei geſchloſſenen Thüren ſämtliche Bilder beſeitigt, dann hinausgetragen, zerſchlagen und verbrannt. Dies war auch das Schickſal unſers Kruzifixes. Nur der Kopf ſcheint übrig geblieben und von einem Handwerker gekauft worden zu ſein, der aus dem koſtbaren Material irgend welchen Gegenſtand verfertigen wollte. Aber eine vornehme, im Stillen noch der alten Lehre zugethane Zürcherin wußte ihn mit den beiden andern an ſich zu bringen, und ſeither vererbten ſich die drei „Reliquien“ von Geſchlecht zu Geſchlecht in ihrer Familie, bis vor etwa hundert Jahren aus Anlaß einer Erbteilung der Marienkopf von den andern getrennt wurde.

Das iſt die Geſchichte, welche jenes Pergament und die Familientradition uns gemeinſam von dem Chriſtuskopf erzählen. Das Werk ſelber erhebt dagegen keinen Widerſpruch. Es iſt unzweifelhaft vor 1524 entſtanden. Grad im Anfang des 16. Jahrhunderts ſind aber, wie es vielfach bezeugt iſt, in Zürich eine Menge von neuen Altären geſtiftet und ausgeſtattet worden. Daß die Schweiz die hiefür nötigen Kunſtwerke allein geliefert haben ſollte, iſt undenkbar bei den vielfachen Beziehungen, welche nicht nur die Kirchen und die Stadt, ſondern auch die einzelnen Adeligen (man denke an die von Zwingli ſo eifrig bekämpften Jahrgelder!) zu auswärtigen weltlichen und geiſtlichen Höfen hatten. So iſt denn auch mit der Annahme, daß das Werk wirklich 1524 aus dem Großmünſter genommen worden, über ſeine Herkunft noch nicht das geringſte geſagt. Ja, ſo viel ſcheint ſogar ſicher zu ſein, daß es nicht in der Schweiz entſtanden iſt. Es könnte ſonſt nicht ſo einzig daſtehen wie dies thatſächlich der Fall iſt. Und da ich weder im Original noch in Reproduktionen irgendwo etwas Analoges geſehen habe, ſo ſehe ich mich einfach darauf angewieſen, das Gutachten hier mitzuteilen, welches übereinſtimmend und doch unabhängig von einander zwei anerkannte Autoritäten auf dieſem Gebiete abgegeben haben, die Herren Emil Jakobſen aus Kopenhagen und Dr. Daniel Burkhardt aus Baſel: das Werk ſei *ſpaniſcher* Herkunft und ſtamme trotz der eigentümlichen archaiſtiſchen Behandlung des Barthaars doch eher aus dem Anfang des XVI. als dem Ende des XV. Jahrhunderts. Nachdem ſo manche andere Mutmaßung geäußert und wieder fallen gelaſſen worden, ſcheint mir mit dieſem Gutachten recht eigentlich das erlöſende Wort geſprochen zu ſein. Man nehme die Profilſtellung unſers Chriſtuskopfes vor ſich und geſtehe ſich: nur die Glut ſpaniſcher Andacht, der 100 Jahre ſpäter Murillo einen ſo beredten Ausdruck verlieh, konnte ein ſolches Werk ſchaffen. Damit erklärt ſich auch, daß dasſelbe auf die meiſten Beſchauer im erſten Augen-

blick einen befremdenden Eindruck macht, der freilich alsobald verschwindet und tiefer Ergriffenheit Platz macht.

Wenn die gegenwärtige Publikation dazu dienen darf, einiges Licht in das über dem Bilde noch schwebende Dunkel zu bringen, so ist ihr Zweck vollständig erreicht. Sollte es nicht möglich sein, wenn nicht den Meister selber, so doch wenigstens die Schule ausfindig zu machen, daraus dies Werk hervorgegangen ist?

Und eine weitere Frage: Hat man sich den übrigen Körper, der mit dem Kopf etwa 80—90 cm in die Länge gemessen haben muß, als ebenfalls von Elfenbein und dann natürlich aus vielen Stücken zusammengesetzt, zu denken, oder giebt es Beispiele von Kruzifixen, die nur einen Kopf von Elfenbein haben, im übrigen aber aus Holz geschnitzt sind, wobei dann selbstverständlich die Bemalung die Verschiedenheit des Materials zu verdecken hätte?

Wie sehr muß man es angesichts solch herrlicher Überreste bedauern, daß die Reformation in Zürich mit den Werken edelster Kunst so rücksichtslos aufgeräumt hat. Dem Reformator kann man freilich seine Bewunderung nicht versagen. Jener oben angeführte Brief an Kompar, in dem er sich so eingehend wie sonst nie über die Bilderfrage ausspricht, zeigt, wie klar er auch hierin dachte. Würden die Bilder nicht verehrt, so wollte er nichts gegen sie haben. Ja er selber hat sich mit Erfolg gegen Beseitigung solcher Bilder gewehrt, welche nicht verehrt zu werden pflegten. Daß er die andern preisgab, trotzdem er ein Freund der Kunst war, ist wahrhaft groß an ihm. Wir unterschreiben völlig, was Stähelin in seiner trefflichen Zwinglibiographie Band II, Seite 68 sagt: „Was bedeutete doch in einer Zeit religiöser Entscheidung, wie sie die Reformation brachte, der ästhetische Wert der äußern Kultusformen gegenüber dem in sie hineingelegten System falscher Heilswirkungen und verdienstlicher Leistungen und der mit ihnen verbundenen Kreaturvergötterung!" Wenn er aber fortfährt: „Um ihr ein Ende zu machen, gab es in der That keinen andern Weg als die schonungslose Beseitigung dessen, was im bisherigen Gottesdienst dem menschlichen Thun und der äußern Form einen heilsmittlerischen Wert zu verleihen schien," so zeigt die lutherische Reformation, daß dies nicht richtig ist. Ohne irgendwelchen Schaden für seine Kirche hat Luther die Bilder beibehalten, und wenn Zwingli (a. a. O. S. 69) die Befürchtung aussprach, daß durch Schonung der Bilder die Andacht von dem lebendigen Gott abgezogen und der Wiederaufrichtung des Papsttums Vorschub geleistet werde, so hat die Geschichte Luther rechtgegeben und nicht Zwingli. Und wenn wir auch Zwinglis Gründe gegen die Zulassung der Bilder begreifen, so bleibt es doch ein ungelöstes psychologisches Rätsel, in welches noch kein kirchengeschichtlicher Exkurs das nötige Licht gebracht hat, wie die Zeit höchsten Eifers in Ausschmückung der Gotteshäuser, die Zeit besten Könnens und darum ohne Zweifel auch tiefsten Verständnisses, und die Zeit höchsten Eifers all' diese Werke wieder zu beseitigen, ja zu zerstören, so zu sagen in Ein Menschenalter fallen konnte.

Th. Zimmermann, Pfarrer in Rorbas.

## Die St. Laurentii-Kirche zu Itzehoe in Holstein.

Nach einer Seite hin umrahmt von breiten Waldungen, die zum herrschaftlich Rantzauischen Besitz gehörten, dann wieder hinausschauend auf die Dörfer, Städte und Deiche der Stör- und Elbmarschen, wie auf die düsteren Hügelketten der hier unvermittelt anstoßenden weiten Heidestrecken, liegt an der vielbefahrenen Stör das uralte Itzehoe (ursprünglich Effefeldt). Mag man's auch draußen im Reich kaum nur durch den „langen Peter aus Itzehoe" — der auch nur um des notgedrungenen Reimes willen zur Welt kam (man spricht Itzeho) — oder um seiner erschrecklich vielen Fabriken willen kennen; es behält Anspruch auf geschichtliche Beachtung schon um seines Gründers willen. In Dankwerths Chronik u. a. liest man über die Einzelheiten: „Die feine, wohlerbaute Stadt ... hat Kaiser Carol der Große durch einen sächsischen Grafen Egbert im Jahr 807 bauen lassen durch Nordalbinger, welche sieben Jahre vorher wegen ihres Abfalles von der christlichen Religion und vom Kaiser und dem römischen Reich in die Gefangenschaft geführt waren, nun aber ... in ihrer Heimat wieder angesiedelt wurden." Der einst so trotzige Teil der damals weit berühmten Kaiserstadt heißt noch die Burg; doch findet sich nur noch unter der Erdoberfläche gewaltiges Mauerwerk.

Von zahlreichen Kirchen, wie sonst Städte von Bedeutung sie im Mittelalter zu haben pflegten, finde ich nirgends etwas verzeichnet. Eine noch im 15. Jahrhundert erbaute Nikolaikirche ist vor zwanzig Jahren abgetragen worden, nachdem sie zuletzt als Gefängnis und Heumagazin benutzt war. Das St. Jürgensstift — milde Stiftung Graf Adolfs IV von Schaumburg — hat ein von ihm 1240 errichtetes St. Georgkirchlein, das für Wochengottesdienste benutzt wird. Im 17. Jahrhundert wurde ein Neubau nötig, an den die Ausmalung des Tonnengewölbes mit großen biblischen Bildern, eine gute Leistung jener Zeit, erinnert. Dr. Haupt bezeichnet sie in seinen „Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein" richtig als „durch Einfachheit und Klarheit ausgezeichnet ... in der Anlage bedeutend, in der Ausführung nicht ebenbürtig ... vor etwa achtzig Jahren übermalt." Es sind sieben alttestamentliche, ebenso viele neutestamentliche Darstellungen und an den Endbögen Abendmahl und Gericht; das letztere prächtig, von gewaltiger Bewegung.

Nun aber soll die große städtische Hauptkirche uns beschäftigen, die zugleich einem umfangreichen Landgebiet sich sonntäglich öffnet. Wenn auch Haupt uns belehrt, die Gründung falle in unbekannte Zeit, so scheint nichts der sonstigen Annahme zu widersprechen, daß Adolf III am Ende des 12. Jahrhunderts die St. Laurentiikirche gebaut habe. Ein hieher verlegtes Nonnenkloster, das noch als adeliges Fräuleinstift fortlebt, lehnte sich an die Kirche an, die zeitweilig „hoch in Aufnahme kam," so daß acht bis zehn Vikariate an ihr bestanden und sie zahlreiche Altäre enthielt. Als im Jahr 1657 die Schweden Itzehoe niederbrannten, blieben auch die Kirchen nicht verschont. Die nur teilweise Wiederherstellung von St. Laurentii machte schon 1716 einen Neubau nötig, im wesentlichen die heutige Kirche. Die Maße des großen Baues aus dem Mittelalter

wurden beibehalten, sonst aber entstand eine Schöpfung jener Spätzeit, die auf diesem Gebiete nicht vorbildlich sein sollte.

In der Geschichte dieser Kirche, außer der Haupt'schen liegt mir eine vom Itzehoer Pastor Schröder vor, nehmen fast den breitesten Raum ein die Gräber der Gruftgewölbe. Vom 13. Jahrhundert an hat das Herrscherhaus der Schaumburger Grafen, die z. T. in Itzehoe residierten, und vor allem das hochangesehene Geschlecht der benachbarten Breitenburger-Rantzaus hier seine Toten beigesetzt. Ihrer einzelne genossen Weltruf als Helden und Gelehrte; daher kann man auf einer Kartusche folgende stolze lateinische Inschrift lesen: „Heinrich Ranzaus Grab. Das übrige wissen die Völker in Europa rings und in der westlichen Welt. Im Jahr 1598, seines Alters 73." Besser kann uns aber eine Schrift gefallen, die derselbe Edle in dem von ihm errichteten „königlich herrlichen" Mausoleum der Familie anbrachte, in welcher der Erlöser Hauptperson ist, „der im Tode den Tod überwunden." Von den auf reichgeschmücktem Steinsarkophag ruhenden Marmorgestalten der älteren Rantzaus heißt es in einer alten Schrift: „Man möchte schwören, daß Praxiteles, nicht ein Cimber, solches gemacht habe." Wegen mangelnder Ventilation in den Gewölben und aus sonstigen baulich zwingenden Gründen, z. B. bei Heizungsanlagen, mehr doch wohl als aus „Zerstörungslust," wie Haupt sagt, sind leider die meisten dieser historisch wie künstlerisch so wertvollen Denkmäler allmählich verschwunden.

Um 1716 ist vom mittelalterlichen gewölbten Ziegelbau, den alte Bilder mit rundem oder vielseitigem Turm zeigen, nur der nördliche Teil des Kreuzganges, das sogen. Partich (soll von porticus sich ableiten) erhalten. Diese einfache aber stimmungsvolle Halle, mit Kreuzgewölben in sieben Jochen und mancherlei Wandschmuck an Epitaphien aus verschiedenen Zeiten, bildete immer eine wahre Erquickung für Kirchenbesucher, die zu altmodisch sind, um an einer „Saalkirche" des vorigen Jahrhunderts Gefallen zu finden. Durch ein damals noch in alter Form erhaltenes rundbogiges Portal aus diesem Kreuzgang in die Kirche getreten, habe ich vor Jahrzehnten in ihr manche, weihevolle Stunde erlebt, wenn von seiner Kanzel mein eigener Gatte das Gotteswort verkündigte, oder mit ihm wechselnd, der als Kanzel- wie als Parlamentsredner gleich geschätzte geistvolle Propst Versmann.*) Und doch, der Bau als solcher ist mir nie recht wert geworden. Wie lieb gewinnt man das anspruchsloseste Dorfkirchlein, in dem der bescheidene Schmuck der bescheidenen Anlage entspricht — die übrigens bei uns selten einen gewölbten Chor und vielleicht davor einen schweren Triumphbogen entbehrt. Aber hier ein riesig öder Innenraum, dessen glatte Deckenwölbung sich auf armselige, dünne Hölzlein stützte, dessen Ausstattung nur stellenweise befriedigte!

Das alles war auch nicht besser geworden, nachdem man angefangen hatte im Innern führerlos allerlei herumzurestaurieren. Es mag mehr Kirchenfreunden ähnlich ergangen sein wie mir. Hörte man davon, daß die Itzehoer schon wieder

*) In der zu Itzehoe tagenden „Ständeversammlung" durften wir zur „Dänenzeit" Geschichte machen sehen, wenn u. a. dieses machtvollen Mannes schneidende Schärfe den schlimmen Erbfeind immer weiter in die Enge trieb.

an ihrer alten Kirche herumputzen wollten, dann hieß es mitleidig: „Was sollte das wohl helfen?“ Aber es half. Zum erstenmal ist ein rechter Meister darüber gekommen, Meister Johannes Otzen, unser hochgeschätzter Landsmann, Sohn eines Küsters zu Sieseby an der Schlei. Wer hätte nicht von Otzens Bauten schon gehört! Ob man nun von ihm ausgeführte Profanbauten vor sich hat, oder etwa die Altonaer Johanniskirche, die herrliche Berliner Kirche zum heiligen Kreuz oder was sonst, immer darf der Schleswig-Holsteiner stolz sein auf den landsmännischen Baukünstler.

In Itzehoe hätte es einmal gegolten, neben den ärmlichen Formen des Vorhandenen die überquellende Erfindung zu bändigen. Das Äußere des einschiffigen Kolossalbaues ist wie vorher so jetzt ganz schlicht; flache Strebepfeiler geben unbedeutende Gliederung, dem ungeheuren Dache fehlt dieselbe gänzlich. Die Südseite erhielt ein hübsches, aber einfaches Backsteinportal, der Turm am Westende ein ähnliches, die Hauptthür ist geschmückt mit schöner Metallarbeit. Dieser bisher nie fertig ausgebaute, sehr massige Turm, der auf quadratischer Grundlage zu mäßiger Höhe schlicht, senkrecht aufsteigt, war flach abgedeckt. Nachdem nun von seinen zwei Geschossen oberhalb der Firsthöhe eines abgetragen war, nahm er den neuen zierlichen, ja für seine plumpen Verhältnisse fast allzu zierlichen Oberbau auf, der zunächst eine prächtig durchgebildete, rundbogige Galerie zeigt. Wo darnach die Mauer ins Achteck übergeht, schmiegen sich in die Abschrägungen vier Ecktürmchen hinein mit kupferbedeckter Zwiebel und Spitze, übereinstimmend mit dem Mittelturm, der über seiner durchsichtigen Laterne und den birnförmigen Schweifungen in eine sehr schlanke Spitze ausläuft.

Daß mit zunehmendem Alter die jetzt noch recht befremdlichen Zierspitzen mit dem gewaltigen Bau dennoch zusammenwachsen werden, steht zu hoffen. Der nicht minder gewaltige Innenraum aber ist sofort einheitlich ausgestaltet worden. Entfernt wurde zunächst allerlei störendes, altes Gerümpel von absperrendem Gestühl, kleine Einzelkäfige, die zumeist dem Kloster mit seinen vornehmen Insassen — an deren Spitze meistens eine unserer schleswig-holsteinischen Prinzessinnen steht — ihr allzureichliches Dasein verdankten. Aber noch jetzt zieht sich eine breite Empore mit zierlich bekrönter Vergitterung und goldverzierter Brüstung an den Wänden entlang. Diese ansehnliche Bühne legt sich lettnerartig zwischen Schiff und Chorraum, in der Mitte die alte Kanzel tragend, für die auch jetzt kein besserer Platz sich hat finden lassen. Viel Erfreuliches ist nicht an ihrem reichen Schnitzwerk außer tragenden Engelsputten, die geschickt um einen konsolartigen Knauf angeordnet sind, aus dessen Blattwerk sie herauswachsen. Die rohen Balken, welche die Seitenempore und die Decke tragen, waren früher unerträglich mager, und verschuldeten zum großen Teil die trostlose Häßlichkeit des Innenraums. Die Restauration, wenn sie auch nicht so breite Stützen aus ihnen machen konnte, wie ein Auge sie sucht, das an gemauerte Pfeiler gewöhnt ist, hat doch die tragenden Glieder durch tüchtige Sockel, durch Pilastervorlagen mit Kapitäl und durch Konsolen bedeutend verstärkt und verschönt. Wichtig für den befriedigenden Eindruck ist auch ein breites Holzgesims, das sich jetzt da, wo das Tonnengewölbe mit der flachen Eindeckung der Seitenteile

des Raumes zusammenstößt, herumzieht, und die Stützen aufnimmt. Durch Holztäfelung der untern Wand gab man den Sitzplätzen unter den Emporen mehr Behagen.

Nun die Ausmalung, mit der im Jahre 1896 die Restauration abschloß! Alles Holzwerk ist in kräftigem Braun gehalten, durch Goldstreifen und Ornament belebt. Die verschalten Gipsdecken unter- und oberhalb der Emporen entlehnten das Motiv ihrer Bemalung von Bretterdecken. Die Wandflächen wurden einfarbig abgetönt. Die schweren Balken des Hängewerks, aus plumpen Klötzen in wohlgeformte Bindeglieder umgebildet, erhielten belebenden Farbenschmuck.

Wirkt das alles durchaus befriedigend, so ist doch die Decke das Schönste. Das vormals so öde, über die Mitte des großen Raumes lang sich hinstreckende Tonnengewölbe erhielt durch die Ausmalung eine höchst wirkungsvolle Einteilung: Gemalte Gurtbögen setzen auf den Pfeilern auf; rippenartige Bandstreifen kreuzen sich mit den Gurten am Spiegel der Decke. Hier sind die rautenförmigen Mittelfelder zur Aufnahme durchbrochener Ventilatoren benutzt; diese Rosetten, lebhaft farbig gehalten, wirken vortrefflich. Ueber die lichten Grundflächen des Spiegels breitet sich Rosengerank leicht hin, und an den Einfassungen der hoch sich hinaufspannenden Gewölbezwickel — uneigentlich gesprochen — laufen stilisierte Passionsblumen und Rosen, sowie im Chorraum Weinlaub, Ähren und Lilien in strengen Bildungen entlang. Doch würde keine kirchliche Symbolik ganz die notwendige Wirkung thun, die an dieser Stelle gesucht wird. Das leisten vollauf die mächtigen Engelsgestalten, die, ihrer zehn, je in eines der Zwickelfelder sich einfügen. Mit hochragenden, farbenprächtigen Flügeln — wie wir schon bei den italienischen Prärafaeliten sie so gerne sehen — mit wallendem Haupthaar, schönfarbigen, fließenden Gewändern, stehen die Himmelsboten, freudig ernst belebten Antlitzes, auf Wolkenhügeln vor der Gemeinde da. Über ihrem leicht gesenkten Haupte erhebt sich ein strahlendes Kreuz, leuchtende Sterne umgeben sie. Aber sie wollen nicht nur bewundert werden, sie haben den Redenden wie Hörenden etwas zu sagen. Zunächst der Kanzel zeigt das breite Spruchband mit flatternden Enden, das die gesenkten Hände vor sich hinhalten, das Wort: „Herr, thue meine Lippen auf!" Bei dem Gegenüber lautet die Botschaft: „O Land, höre des Herrn Wort!" In der Altarnähe trägt einer dieser Hüter des Heiligtums die Wage des Gerichtes und das Flammenschwert, der zweite — über dem alten Taufstein — die Palme und den Kranz. Weiterhin predigt eines der Engelpaare von Liebe und Frieden, ein anderes über dem Nord- und Südeingange ins Gotteshaus wartet des Wächteramtes mit der Mahnung: „Mein Haus ist ein Bethaus" und der „Herr ist in seinem heiligen Tempel." Bei der Orgel aber läßt — wie die bekannten liebenswürdigen Gestalten des Fiesole, an die man hier sich immer erinnert fühlt — neben einem singenden Engel ein musizierender zum Lobe Gottes die Harfe erklingen. Mahn- und Trostwort, wie der Geistliche der Gemeinde es in sinniger Wahl der Schrift entnahm, redet noch auf Spruchbändern zwischen dem Blätterschmuck der Zwickelecken herab. Seltsam ist es, wie diese Zwickelfelder, die doch durchaus nicht konkav sind, dennoch plastisch wirken, obgleich der Pinsel keine Täuschung anstrebte, sondern den Grund schlicht grau abtönte.

Der Künstler, Architekt und Maler Roellner aus Breslau, Professor

Otzens Schüler, hat u. a. die Lutherkirche in Breslau und die Peter-Paulskirche in Liegnitz ausgemalt. Durch die herzgewinnende Deckenmalerei in Itzehoe hat er den Grund zu bestem Ruf in Norddeutschland sich gelegt.

Eine seltsame Schwierigkeit gab es hier zu überwinden. Der Grundriß der Kirche ist schief, so daß der Altar nicht genau in der Axe des Westeinganges liegt. Dieser Fehler, der hier zu Lande auch anderswo sich findet — in der früheren Michaeliskirche in Schleswig war er viel stärker ausgeprägt — stört nach der geschickt verdeckenden Ausmalung nicht viel. Wenigen wird die ungleiche Breite der Gewölbekappen über dem Altar zum Bewußtsein kommen. In dem mittleren Gewölbefelde klingt auf einer alten Cartouche mit feiner Stuckumrahmung und dem heiligen Laurentius als Bekrönung, alles hier gebotene Wort aus in dem: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr!" — Noch ist vom Altaraufsatz etwa (1660) zu berichten. Er gehört zu den umfangreichsten, aber nicht den schönsten unserer vielen Schnitzaltäre. Zwischen barockem Rahmenwerk sind alt- und neutestamentliche Darstellungen, in 24 quadratischen Feldern, um ein ovales Abendmahlsbild angeordnet. Die oft stark dramatisch bewegten, in reicher Fülle gruppierten Figuren, heben sich stark von dem prächtigen, aber gewagten architektonischen, und dem oft unmöglichen landschaftlichen Hintergrund ab. Auch hier werden bildliche Vorlagen den Holzbildner irre geführt haben! — Aufbewahrt wird noch eine alte, kostbar und eigenartig gestickte Altardecke, die dem liebenswürdigen Novellenschreiber Pastor Fries das Motiv gab zu seinem „St. Laurentii Altartuch".

Die lichtfarbigen hohen Fenster, Stiftungen aus der Gemeinde — sowie die Bilder Luthers und des Kirchenheiligen in den Vorhallen thun das Ihrige zu dem jetzt so ansprechenden Eindruck des Gotteshauses. Der allgemeinen Wertschätzung kommt es zugute, daß ja seit Jahren „Saalkirchen" wieder „in Mode" sind, während Freunde mittelalterlicher Kirchenbauten sich damit trösten, daß hier vieles an eine Pfeilerbasilika erinnert.

Doris Schnittger.

## Vom Büchertisch.

F. v. Reber und A. Bayersdorfer, Klassischer Skulpturenschatz, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. 2. Jahrgang. 1897/98. 12 *M.*

Der zweite Jahrgang dieser Sammlung reiht sich dem ersten nicht nur ebenbürtig an, sondern stellt in manchem einen Fortschritt dar. Die technische Herstellung der Tafeln ist vervollkommnet, und die Darstellungen sind jetzt (mit ganz wenigen Ausnahmen) in einer Größe gegeben, welche wirkliches Studium (kunstgeschichtliches und künstlerisches) möglich macht. Wir möchten wünschen, daß in diesem Interesse von der Einrichtung der Doppeltafeln noch häufiger Gebrauch gemacht würde; große Holzschnitzwerke, ganze Altäre, überlebensgroße Kruzifixe lassen sich nur auf diese Weise mit voller Wirkung zur Anschauung bringen. Der dadurch erzielte Vorteil würde wohl bei allen Abonnenten die dadurch bedingte, etwas geringere Tafelzahl weit aufwiegen.

Die Auswahl ist vortrefflich, planvoll und umsichtig. Sie führt alle Jahrhunderte von archaischer griechischer Kunst bis 1797 vor, berücksichtigt die ver-

schiedenen Techniken: neben Marmor und Bronce auch Holz und Terrakotta, ebenso die verschiedenen Länder: Italien und Spanien wie Deutschland, hier das Elsaß und Schwaben neben Schleswig, und bringt öffentlich aufgestellte Denkmäler neben solchen in Privatbesitz (die Sammlung Ny-Carlsberg ist auch bereits vertreten). Außerordentlich viel des Vorgeführten war bisher in weiteren Kreisen noch ganz unbekannt.

Wir sind von der Verlagshandlung in den Stand gesetzt, unsern Lesern zwei (eine Tafel bildende) Abbildungen aus dem Skulpturenschatz vorzuführen: zwei der berühmten „Stifterinnen" aus dem Naumburger Dom, welche den Höhepunkt der älteren deutschen Plastik bezeichnen (2. Hälfte des XIII. Jahrhunderts), und welche keinem Bildhauer, der für Kirchen in mittelalterlichem Stil zu arbeiten hat, unbekannt sein sollten. Das Verdienst, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung entdeckt zu haben, kommt Bode zu (Geschichte der deutschen Plastik); wie viel instruktiver ist aber unsere Autotypie, als der von Bode gegebene Holzschnitt; wie viel lebendiger erscheint hier der Faltenwurf, der Gesichtsausdruck, die Gebärde der Finger! — Wahrscheinlich stellt die Nonne links, welche das geöffnete Buch in beiden Händen hält, die Äbtissin Adelheid im Kloster Gernrode, die Tochter Dieterichs II und Nichte der Markgrafen Ekkard und Hermann von Meißen, † 1043, dar; die Fürstin rechts, welche das geschlossene Buch in der mantelbedeckten Linken hält (die Rechte ist ergänzt), ist wohl Gerburg, Gemahlin des Grafen Dieterich, oder Berchta, die Gemahlin des Gero von Wettin, Mutter Dieterichs III und des Wilhelm von Naumburg.

F. v. Reber und A. Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. 10. Jahrgang. 1897/98. 12 *M*.

Dies Unternehmen fährt fort einen Reichtum seltener, fast immer interessanter Werke aus älterer und neuerer Zeit in steigend guter Wiedergabe vor dem Betrachter auszubreiten. Aus dem religiösen Gebiet enthält der Jahrgang Bilder von Crivelli, Giotto, Simone Martini, Verrocchio, Ridolfo del Ghirlandajo, Andrea del Sarto, Lionardo, Raffael, Bellini, Tizian, Bonifazio Veneziano, Sebastiano del Piombo, Tintoretto; Dierick Bouts, Petrus Cristus, Jan van Scorel, Rembrandt; Friedrich Herlen, Matthias Grünewald, Altdorfer, Schongauer, Holbein d. Ä.; Murillo. Daneben ist Landschaft, Porträt, Sittenbild, Interieur durch die besten Meister vertreten.

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Prof. Dr. Alwin Schultz. Historischer Verlag Baumgärtel, Berlin, in etwa 33 Lieferungen à 2 *M*. Lieferung 19—21.

Die genannten Lieferungen dieses Werkes bringen zunächst noch eine Anzahl Tafeln zur assyrischen und orientalischen Kunstgeschichte in ganz besonders fein ausgeführtem Farbendruck; gerade diese farbigen Tafeln, zumal in solch großer Anzahl und zu allen Kunstepochen, bilden eine Besonderheit des Werkes, in denen es anderen ähnlichen Publikationen überlegen ist. Sodann sind diese Lieferungen der Darstellung der Geschichte der griechischen Architektur und Plastik gewidmet. Der Text giebt entsprechend dem früher geschilderten Charakter des Werks eine

flüssig geschriebene wohl orientierende Übersicht, die mehr als andere neuere Darstellungen auch das Detail berücksichtigt. Bei manchen allgemein aufgestellten Behauptungen, wie bei der Einleitung zur Plastik, wünschten wir eine genauere Präzisierung; man wird sich beim Lesen solcher Abschnitte recht bewußt, wie schwierig es ist, eine Jahrhunderte umfassende Entwicklung in der Kürze einheitlich zu charakterisieren. Das Abbildungsmaterial ist außerordentlich reich; keine andere „allgemeine Kunstgeschichte" kann sich damit messen, und ist — heutzutage eine Eigentümlichkeit — für die Plastik ganz in Holzschnitt hergestellt.

Das Leben Jesu in Bildern alter Meister. Mit kunsthistorischer Einleitung, herausgegeben von Professor Dr. Jaro Springer. Verlag von Fischer und Francke, Berlin W. Folio. 6 *M*.

Auf 36 großen Tafeln (39/29 cm) giebt dies Werk in der faksimilierten Nachbildung von Meisterwerken des Kupferstichs, des Holzschnitts und der Radiernadel eine zusammenhängende Folge des Lebens Jesu. Vertreten sind u. a. der Meister E. S., Martin Schongauer (4 Blätter), der Meister J. A. von Zwolle, Israel van Meckenem, Michel Wohlgemuth, Albrecht Dürer (8 Blätter), Hans Burgkmaier (Titelblatt), Heinrich Aldegrever, Hans Sebald Beham, Lukas Cranach; Andrea Mantegna; Lucas van Leyden, Hendrik Goltzius, Rubens und Rembrandt. Das eigentümlich Große der Kunst des germanischen Nordens tritt in dieser Publikation für den, der zu sehen vermag, überraschend heraus; eine ähnliche Zusammenstellung von Bildern zum Leben Jesu von gleichem religiösem Gehalt ließe sich aus den Werken der gleichzeitigen italienischen Maler nicht herstellen. Für ein besonderes Verdienst halten wir es, daß mit dieser Veröffentlichung die Meisterwerke Schongauers einem größeren Kreise zugänglich gemacht werden: neben der berühmten Kreuztragung, deren Motiv Dürer und Raffael übernommen haben, sein unnachahmlich zartes noli me tangere. Der Preis für das große Werk ist staunenswert billig. — In dem gut und bündig gefaßten Texte scheint uns eine andere kunstgeschichtliche Beurteilung der Reformation anzuklingen, als wir sie bei Anton Springer gewohnt waren. Völlig zutreffend ist aber das Urteil über Rembrandt als protestantischen Künstler.

Das Neue Testament nach der deutschen Uebersetzung Dr. Martin Luthers im Charakter der Handschriftenmalerei des Mittelalters mit bunten Umrahmungen, Zierleisten, Initialen und religiösen Miniaturen in getreuen farbigen Nachbildungen, herausgegeben von † Emil Frommel und Heinrich Steinhausen. Berlin, Max Pasch; geb. in Kaliko. 15 *M*.

Man kann zwar zweifeln, ob es stilistisch richtig ist, die von Hand gemalte Zierweise der alten Pergamenthandschriften im Buchdruck ohne weiteres wiederzugeben und die Nachbildung von Miniaturgemälden im Druck muß an Glanz bedeutend hinter den Originalen zurückbleiben: trotzdem kommt in dieser Ausgabe die ganze seitdem unerreichte Schönheit mittelalterlicher Buchausstattung zu überraschender Wirkung. Wunderschön und eine rechte Augenweide sind die (bewundernswert exakt gedruckten) bunten Randleisten in ihrem außerordentlich reichen Wechsel, die die Seiten zu geschlossenen Kunstwerken machen. Dieselben

sind auch als Vorbildersammlung hervorragend brauchbar und vermögen dem, der die Gotik nur aus den gangbaren Handbüchern kennt, eine ganz neue Vorstellung von diesem Stil zu vermitteln.

Dr. Adolf Hasenclever, Stadtpfarrer in Freiburg i. Br., Aus Geschichte und Kunst des Christentums. Zweite Reihe. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn, 1898. 2 *M.*

Von den fünf Aufsätzen, die dieser Band „zur Belehrung für gebildete Gemeindeglieder" bringt, beschäftigen sich die drei letzten mit Fragen der christlichen Kunstgeschichte. Bei dem Thema „Reformation und Kunst" könnte, wie wir glauben, wenn man zwischen der Kunst selbst und dem Kunstbetrieb scheidet (auf modern katholischer Seite wird beides durchaus identifiziert), noch stärker und zuversichtlicher herausgehoben werden, was die Reformation durch das Evangelium auch der Kunst gebracht und genützt hat. Die zweite Arbeit, „Der Kirchenbau des Protestantismus" will grundsätzlich den Gemeinden Freiheit lassen zwischen Wiesbadener Programm und der durch das Eisenacher Regulativ bezeichneten Richtung des Kirchenbaus; wozu nur zu sagen ist, daß das Regulativ kein Gesetz darstellt, wie denn die Neufassung von diesem Jahr den Titel „Ratschläge" führt, dagegen wird es sich fragen, nach welchen Gesichtspunkten es richtig sei, im einzelnen Fall sich so oder so zu entscheiden, damit nicht die Willkür das Scepter führe. Den gewichtigen Gründen, die hinsichtlich der Stellung von Orgel und Kanzel gegen die Wiesbadener Anordnung sprechen, verschließt sich der Verfasser nicht. Der dritte Aufsatz bespricht die „Darstellung des Religiösen in der modernen Malerei" (besonders Uhde, Liebermann, Gebhardt) und sucht sowohl den Bestrebungen der modernen Kunst als dem evangelischen Standpunkt gerecht zu werden.

Kunstgewerbliche Stilproben, ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile mit Erläuterungen von Prof. Dr. K. Berling. Für Kunstgewerbeschulen, gewerbliche Fortbildungs- und Fachschulen, sowie zum Selbstunterrichte für Laien, Kunstfreunde und Gewerbetreibende. Mit 240 Abbildungen auf 30 Tafeln. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministerium des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Gewerbeschule zu Dresden. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig. 1898. Preis 2 *M.*

Die charakteristisch gewählten und gezeichneten Abbildungen führen durch alle geschichtlichen Stilarten hindurch, die als klassisch gelten oder schon gegolten haben: vom Griechischen bis zu Louis XVI und Empire, und bis zu Indisch, Chinesisch, Japanisch. Sie bilden zusammen mit dem Text ein Hilfsmittel, das auch zu privater Kunstübung und Stilkenntnis — etwa bei den heranwachsenden Kindern eines Pfarrhauses — sich brauchbar erweisen wird.

Katechismus der Malerei von K. Raupp. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 Tafeln. In Originalleinenband 3 *M.* Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Unter Webers Katechismen erfreut sich Rapps Malerei besonderer Beliebtheit. Die neue Auflage ist durch einen Abschnitt über „Tempera" und den photographischen Apparat und seine Verwendung für malerische Zwecke bereichert worden.

Die evangelische Erlöserkirche in Jerusalem. Von F. Adler, wirklicher geheimer Oberbaurat. Mit vier Abbildungen. Berlin 1898. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn. 1,20 *M*.

Die Kaiserfahrt ins heilige Land hat unser Volk aufs tiefste bewegt. Die von Jugend auf vertrauten Stätten der biblischen Geschichte wurden dadurch den Gedanken von alt und jung greifbar nahe gerückt und die Zeiten schienen wieder gekommen, von denen Uhland in „Graf Eberhards Weißdorn" singt. Befremdlich aber klang, was man über die Kirche selbst, deren Einweihung die Fahrt galt, hörte, über ihre Bauart und über ihre Hörsamkeit. Über den letzteren Punkt wurden erfreulicherweise bald auch günstige Urteile laut,*) die Bauweise der Kirche lernen wir verstehen, das damit Geleistete und die zu überwindenden Schwierigkeiten würdigen, aus der oben genannten Publikation des Erbauers der Kirche selbst. Festzuhalten ist vor allem, daß es sich nach dem kaiserlichen Willen um eine Wiederherstellung der alten auf der Baustelle gestandenen christlichen Kirche (Sta Maria latina major) handelte. Anzuerkennen ist deshalb die Sorgfalt, mit der von den Ruinen des alten Baus erhalten oder wieder aufgebaut wurde, was möglich war (namentlich das Nordportal, die Apsis) und daß für die Ergänzung die sorgfältigsten Studien an den aus der Kreuzfahrerzeit stammenden Kirchenbauten in Jerusalem und seiner Umgebung, welche alle den gleichen Charakter eines stark reduzierten südfranzösischen gotischen Übergangsstils tragen, gemacht wurden. Die Entwurfskizze zu dem Glockenturm hat der Kaiser selbst eigenhändig gezeichnet. Der erste Plan zur Kirche wurde im Jahr 1872 von Kaiser Wilhelm I gebilligt. Die Ausführung selbst wurde erst 1892 (wenige Monate nach der Einweihung der ebenfalls unter Adlers Leitung wieder hergestellten Schloßkirche zu Wittenberg) von Kaiser Wilhelm II befohlen. Über die Schwierigkeit der Fundamentierung (die alte Kirche stand mit echt mittelalterlichem Bauleichtsinn auf einem Steinbruch), über die Einzelheiten der Planung und Ausführung giebt unsere Schrift genaue Auskunft, die deshalb allen, die sich für die Erlöserkirche interessieren, als die einzig authentische Publikation über dieselbe, empfohlen sei.

*) So wird dem „Schwäbischen Merkur" neuerdings geschrieben: „Der Einsender stand während des Festgottesdienstes weit unten, am letzten Pfeiler zwischen Mittel- und Querschiff. Er hat um des weiten Überblicks willen diesen Platz, ‚Stehplatz rechts', gewählt. Er hat jedes Wort der geistreichen und formvollendeten Weiherede Dryanders vernommen; keine Silbe des Wortlauts des Psalms, den der Männerchor der Matrosen von S. M. Schiff Hohenzollern sang, ging ihm verloren. Er verstand die Liturgie und, obwohl er auf der Kanzelseite stand, den Prediger Hoppe. Als der Kaiser sprach, ging der Einsender dieser Zeilen im Seitenschiff rechts weiter nach vornen; alles was nicht in Sitzplätzen stand, rückte etwas vor. Auch da entging ihm keine Silbe. Es war ihm möglich, Gedankengang und ganze Sätze der Redner wörtlich nachzuschreiben. Immerhin ein Beweis, daß die Erlöserkirche nicht so ganz unakustisch ist."

Inhalt: Der Christuskopf auf Kyburg. Von Th. Zimmermann. (Schluß.) — Die St. Laurentii-Kirche zu Itzehoe in Holstein. Von Doris Schnittger. — Vom Büchertisch. Mit zwei Abbildungen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

# Inhalts-Register.


A.

Abendmahl von Salcillo (Abb.) 36.
Alcoverro, Holzkruzifix (Abb.) 52.

B.

Bauer, Theſen über den evang. Gottesdienſt und das Kirchengebäude 93.
Bilderſchatz, klaſſiſcher 187.
Brathe, P., Kirchbau-Regulativ 24. 82.
Burckhardt, Jakob, 1 ff.

D.

Drach, Hüttengeheimnis 117.
Dürer, Albrecht, 144.

E.

Eßlingen, Frauenkirche, herausgegeben von v. Egle 72.

F.

Frommel-Steinhauſen, Das Neue Teſtam. 190.
Führich, Jeſus erſcheint den Elfen (Abb.) 57.

H.

Hall, Schw., Katharinenkirche (Abb.) 114 ff.
Haſenclever, Aus Geſchichte und Kunſt des Chriſtentums 191.
Hernandez, Maria mit dem Leichnam Jeſu (Abb.) 53.
Hirtenbilder, altchriſtl., auf Sarkophag, in Salona (Abb.) 6 ff.
Hotzen, Romaniſcher Kirchenbau 153.

J.

Inſchriften 32. 48. 80. 160.
Itzehoe, St. Laurentii-Kirche 182.

K.

Kirchenbauregulativ 24. 82., vgl. auch 97.
Kirchenbauverein, evang., für Berlin 95.
Knackfuß und Zimmermann, Allg. Kunſtgeſchichte 176.
Krätſchell, J., Urſprung der gotiſchen Architektur 43 ff.
Kraus, F. X., Geſchichte der chriſtlichen Kunſt 14 ff.
Kreuzigung Chriſti (Abb.) 37.
Kunſtausſtellung, große Berliner 132 ff.
— kirchliche, in Braunſchweig 140 ff.

L.

Läutevorrichtung, mechaniſche 79.
Leben Jeſu in Bildern 190.

M.

Madonna, ſog. Nürnberger (Abb.) 101.
Markt Bruck, Peter- und Paulskirche 121.
Mothes, Handbuch des ev.-chriſtl. Kirchenbaus 85.
München, Lukaskirche 70. 120.
Muſeum 95.

P.

Pfleiderer, Attribute der Heiligen 159.
Propſt, Kunſtgeſchichte der oberſchwäbiſchen Landſchaft 76.

## R.

Ratſchläge für den Bau evang. Kirchen 97.
Raupp, Katechismus der Malerei 191.
Riehl, W. H. 1 ff.
Riemenſchneider, Beweinung Chriſti 69.
Romaniſcher Kirchenbau v. Baurat Hotzen 153.

## S.

Schnaaſe, Karl (Abb.) 129.
Schubart, Glocken im Herzogtum Anhalt 106.
Schultz, A., Allgemeine Geſchichte der bildenden Künſte 187.
Skulpturenſchatz 104. 186.
Spurgeons Tabernakel 79.
Stilproben, kunſtgewerbliche 191.
Straßburg, Ev. Garniſonkirche (Abb.) 20 ff.
Stuttgart, Pauluskirche (Abb.) 86.
Statiſtik gottesdienſtl. Gebäude in Preußen 48.

## U.

Uhde 31 ff.

## W.

Wiegand, Fr., Hirtenbilder 6 ff.
Worms, Dom zu — 95.

## Y.

Yelin, Auferweckung von Jairi Töchterlein (Abb.) 13. 16.

## Z.

Zimmermann, Chriſtuskopf auf Kyburg (Abb.) 171 ff.

## Alle Freunde des Christlichen Kunstblattes

sind gebeten, bei Beginn des neuen Jahrgangs zur Gewinnung weiterer Leser und zu weiterer Verbreitung des Blattes in theologischen, bauenden und künstlerischen Kreisen kräftig mitzuwirken. Die evangelische Kirche hat alle Ursache, ihr „Christliches Kunstblatt" zu halten und zu fördern.

---

# Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen kosten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

**Atelier**
**für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.**

**Werkstätten** f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., sowie f. den gesammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Gestühl etc.

**Uebernahme** ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Restaurationsbauten. Ausführung aller ins Sach einschlagenden **Entwürfe, Zeichnungen,** Kostenanschläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à pfd. 2,50 Mark, Dostien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

**Theodor Prüfer, Architekt**
Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronce angekündigt, und Gußeisen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste, sowie jede Auskunft gratis und franco.**

Im Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart ist erschienen:

**Merz,** H., † Dr., Prälat, **Christliche Frauenbilder.** (I.) **Vom Anfang der Kirche bis in die Reformationszeit.** 5. umgearb. Aufl. Geh. ℳ 4. —. Eleg. geb. ℳ 5. —.

— — — — (II.) **Aus der neueren Zeit.** Neue 6. umgearb. Aufl. Bearb. und vermehrt von Dr. Johs. Merz. Geh. ℳ 4. —. Schön geb. ℳ 5. —.
Diese Frauenbilder werden ebenso von Männern mit Vorliebe gelesen, sie leuchten den Perlen gleich in der Hoheit der Demut und sind ein Vorbild aller Frauentugend.

**D. Carl Gottfr. Pfannschmidt. Ein deutsches Künstlerleben** (1819—1887). Von seinem Sohne Martin Pfannschmidt. Nebst 12 Bildertafeln. Geheftet ℳ 5. —. Fein geb. ℳ 6. 20.

**Caspari, K. H., Erzählungen für das deutsche Volk.** (Der Schulmeister und sein Sohn. Zu Straßburg auf der Schanz. Alte Geschichten aus dem Spessart. Dorfsagen. Christ und Jude.) Illustrierte Gesamt-Ausgabe. Geh. ℳ 2. 50. Fein gebunden ℳ 3. 50.

**Maclaren, Jan, Beim wilden Rosenbusch. „Lang, lang ist's her."** Schottische Erzählungen. Autorisierte Uebersetzung von L. Oehler. ℳ 4. —. Schön geb. ℳ 5. —.

**Frommel, D. E., Erzählungen.** Gesamt-Ausgabe. I. **Aus der Chronik eines geistlichen Herrn.** (Aus dem untersten Stockwerk. Aus der Familien-Chronik. Aus vergangenen Tagen.) 4. Aufl. Mit dem Bildnis des Verf. in Lichtdruck. ℳ 3. —. Schön geb. ℳ 4. 20.

— — II. **Nach des Tages Last und Hitze.** Wanderungen durch Werkstatt, Schlachtfeld und Pfarrhaus. (Der Heinerle von Lindelbronn. ‚O Straßburg, du wunderschöne Stadt!' In zwei Jahrhunderten.) 3. Aufl. ℳ 3. —. Schön geb. ℳ 4. 20.

— — III. **O du Heimatflur!** 1. Aus goldnen Jugendtagen. 2. Drei Erzählungen für die deutsche Jugend. (Den deutschen Buben zu Nutz und Trost. Die Donnermühle im Murgthal. Aus der Sommerfrische.) 3. Der Ratschreiber. 4. D. Aloys Henhöfer. Mit zwei Bildnissen. Geh. ℳ 3. —. Schön gebunden ℳ 4. 20.

**Weitbrecht, G.,** Prälat in Ulm, **Heilig ist die Jugendzeit.** Ein Buch für Jünglinge. 13. Aufl. Mit Titelbild von Professor Grünenwald. Geh. ℳ 4. —. Schön geb. ℳ 5. —. Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

— — **Maria und Martha.** Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titelbild von Prof. D. Pfannschmidt. 6. Aufl. Geh. ℳ 4. —. Schön geb. ℳ 5. —. Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

— — **Unsre Hoffnung.** 12 Predigten über die letzten Dinge. Geh. ℳ 1. 50. Fein geb. ℳ 2. 40.

— — **Der Fels in den Wellen.** Altes und Neues. Geh. ℳ 4. —. Schön geb. ℳ 5. —. Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

— — **Das Leben Jesu** nach den vier Evangelien für die christliche Gemeinde dargestellt. 3. Aufl. Geheftet ℳ 4. —. Geb. ℳ 5. —.

— — **Die Festzeit des Kirchenjahres.** Evangelienpredigten von Advent bis Pfingsten. Geh. ℳ 3. —. Geb. ℳ 4. —.

— — **Unser Glaube.** Der Gemeinde dargelegt. Geheftet ℳ 3. Geb. ℳ 4.

— — **Christenglaube und Christenleben.** Erinnerung an Konfirmandenunterricht, Konfirmation und erste Kommunion. (Mit Titelbild von L. Richter.) Kart. 40 ₰. Fein geb. mit Gold- oder Silberschnitt ℳ 1. —.

— — **Fürst Bismarck.** Kart. 75 ₰. Gebunden ℳ 1. 50.

— — **Kaiser Wilhelm I.** Kart. 75 ₰. Gebunden ℳ 1. 50.

**Jugendblätter, illustrierte.** Herausgegeben von Prälat G. Weitbrecht. In 12 Monatsheften à 25 ₰. Preis für den Jahrgang ℳ 3. —. Schön geb. ℳ 4. —.

**Stöber, K., Ausgewählte Erzählungen** in 12 Einzelbänden. Elegant kart. à 75 ₰. Mit Bildern von Ludw. Richter u. a.

1s. Bdchn. **Geschichten des Pfarrers Siebentisch.** Nebst 3 weiteren Erzählungen.
2s. **Geschichten von der Altmühl.** Nebst 10 weiteren Erzählungen.
3s. **Der Mühlarzt.** Nebst 6 weiteren Erzählungen.
4s. **Möhren.** Nebst 7 weiteren Erzählungen.
5s. **Das Elmthäll.** Nebst 5 weiteren Erzählungen.
6s. **Der Schneider von Gastein.** Nebst 4 weiteren Erzählungen.
7s. **Sabina die Bleicherin.** Das Buch der Armen. 23 Erzählungen.
8s. **Dürrenstein.** Nebst 7 weiteren Erzählungen.
9s. **Der Tag im Graben.** Nebst 8 weiteren Erzählungen.
10s. **Die Küche.** Nebst 8 weiteren Erzählungen.
11s. **Gertraud.** Nebst 8 weiteren Erzählungen.
12s. **Der gute Wald.** Nebst 13 weiteren Erzählungen.

**Sick, Paul,** Dr., Obermedizinalrat, **Die Krankenpflege** in ihrer Begründung auf Gesundheitslehre mit besonderer Berücksichtigung der weiblichen Krankenpflege. 3. Aufl. Mit 30 Holzschnitten und einem Titelbild von R. Yelin. Geh. ℳ 5. —. Geb. ℳ 6. —.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 167 945

NOT TO LEAVE LIBRARY

Digitized by Google